II 680774

COLECȚIA EMINESCIANA

EMINESCIANA

EMINESCIANA • EMINESCIANA • EMINESCIANA • EMINESCIANA

EMINESCIANA

eminesciana

eminesciana

eminesciana

eminesciana

eminesciana

eminesciana

eminesciana

Alain Guillermou

GENEZA INTERIOARĂ A POEZIILOR LUI EMINESCU

eminesciana

BCU/A.S.V. CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ALAIN GUILLERMOU

GENEZA INTERIOARĂ A POEZIILOR LUI EMINESCU

EMINESCIANA – 11

BCUIAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Coperta ediției originale :
Université de Paris
Faculté des Lettres et Sciences humaines
PUBLICATIONS DE L'INSTITUT D'ÉTUDES ROUMAINES

LA GENÈSE INTÉRIEURE DES POÈSIES D'EMINESCU

par

ALAIN GUILLERMOU

docteur ès Lettres
Professeur à l'École Nationale
des langues orientales vivantes

PARIS
Librairie Marcel Didier
4 et 6, rue de la Sorbonne
1963

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

II-68.077

ALAIN GUILLERMOU
Profesor la Sorbona – Paris

Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu

Cu un cuvînt al autorului către cititorii români

0 000008 72127 BCU IAŞI

Traducere
de
Gh. Bulgăr şi Gabriel Pîrvan

EDITURA JUNIMEA IAŞI
1977

BCUIASI/CENTRU UNIVERSITY LIBRARY

Coordonatorul colecției :
MIHAI DRĂGAN

De același autor :

Manuel de langue roumaine, grammaire, textes d'étude commentés, avec index gramatical et glossaire, Librairie Klincksiek, Paris, 1953.

Textes d'étude en langue roumaine, choisis et annotés, Librairie Klincksiek, 1960.

Essai sur la syntaxe des propositions subordonnées dans le roumain littéraire contemporain, thèse complémentaire de Doctorat d'État, Librairie Marcel Didier, Paris, 1962.

TRADUCERI

Din română :

La Nuit bengali, par Mircea Eliade, Gallimard, Paris, 1950.
Forêt interdite, par Mircea Eliade, Gallimard, Paris, 1955.
L'Insurection, par Liviu Rebreanu, Club bibliophile de France, Paris, 1960.

Din rusă :

Un héros de notre temps, par Lermontov, Robert Laffont, Paris, 1959.

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

PREFAȚĂ

O nouă perspectivă asupra poeziilor lui Eminescu

Teza de doctorat pe care prof. Alain Guillermou a prezentat-o la Sorbona în 1962 asupra operei poetice a lui Eminescu cuprinde analiza amănunțită a creației poetului nostru, tipărită în cele cinci volume ale ediției academice Perpessicius : poeziile antume și variantele lor, atît de încărcate de amănunte semnificative despre procesul rafinării fiecărei poezii, dar și despre complicata viață interioară, afectivă și meditativă a lui Eminescu.

Autorul acestei teze și-a limitat intenționat cîmpul investigației la acest material, pe deplin concludent, pentru înțelegerea efortului creator al poetului, părăsind căile obișnuite ale cercetătorilor români, cum o spune în Introducere : *mulți au căutat prea insistent tot felul de* influențe *din afară asupra fiecărei poezii eminesciene, uitînd adesea că fierberea interioară a sentimentelor și reacțiile afective, atît de complexe și de adînci ale unui artist, constituie de fapt izvorul autentic al operei, iar similitudinile și suprapunerile tematice sînt de multe ori incidențe și reminiscențe livrești, normale pentru orice autor deprins să taie cu imaginația și cu setea lui de lectură, de cunoaștere, toate ariile spiritualității umane, pentru a se opri uneori la amănuntul sugestiv care potențează vibrația lui afectivă în asocieri creatoare.*

După studiile aprofundate și atît de cunoscute ale lui Ibrăileanu, Vianu, Călinescu (Opera lui M. Eminescu, *5 volume), Perpessicius, au apărut în ultimele două decenii zeci de studii consacrate lui Eminescu, și, fapt cu totul remarcabil, erudiți cercetători străini au omagiat pe cel mai mare poet român prin volume prestigioase, apărute în jurul datei cînd am sărbătorit 75 de ani de la dispariția lui Eminescu (1964) ; sînt cărțile semnate de Rosa Del Conte (Italia), Ladislau Gáldi (Ungaria), I. Kojevni-*

kov (U.R.S.S.) și această masivă lucrare a lui A. Guillermou, tipărită întîi la Paris în 1963 (470 de pagini, format mare).

Cititorul va observa cu ușurință că ea e altceva decît cărțile despre poezia lui Eminescu, apărute pînă acum : aici fiecare poezie e prezentată în lumina viziunii și perfecționării tematice și expresive, de la sîmburele ideatic primordial pînă la fixarea definitivă a cadrului artistic, judecat satisfăcător de poet pentru a fi tipărit și difuzat în lume. Documentarea autorului vine, firește, din materialul ediției Perpessicius, cu toate comentariile și asocierile acelei laborioase, impresionante munci benedictine consacrate, o viață întreagă, reconstituirii imensului monument de creație poetică eminesciană. Materialul e supus însă filtrării, discernămîntului estetic și conceptual, pentru a reține coloanele edificiului, cu perspectiva luminoasă a inovației, continuă și unică, cum ne-a lăsat-o poetul.

Autorul explică la Introducerea sa înțelesul fundamental al analizelor, al „genezei interioare a poeziilor lui Eminescu". Ceea ce se observă predominant în această lucrare e evoluția conceptelor eminesciene, originalitatea configurării ideatice a poemelor, cu împletirea continuă a filonului autobiografic în structura artistică a versurilor, mereu șlefuite, condensate și înnobilate pînă la treapta cea mai înaltă a expresivității poetice, latura subiectivă incipientă fiind „obiectivată" treptat în simbolul filozofic profund, etern al marilor tensiuni umane. Prin asta Eminescu s-a ridicat la nivelul marilor scriitori, reprezentativi pentru spiritualitatea europeană.

Vom remarca deci, de la început, că e pentru prima dată cînd bogăția de material al ediției academice, grupată în jurul fiecărei poezii, e valorificată prin detașarea liniilor de forță ale construcției artistice a poetului, — tematica și expresia urmînd, în comentariile autorului acestei cărți, drumul ascendent de la schița primordială la opera rotunjită cu exigența unui artist neegalat al limbii românești. În mica monografie lirică a fiecărei poezii eminesciene autorul discerne sursa afectivă și creșterea continuă a substanței tematice și a mijloacelor expresive, pînă la cristalizarea versurilor definitive. Citim astfel fiecare capitol ca o istorie a constituirii nucleelor lirismului eminescian, cu surprinzătoarea adesea radiografie, — ca să folosim un termen științific sugestiv, — a conceptelor și imaginilor specifice

fiecărei bucăți, diferențiată de la o etapă la alta, toate însă ținînd de istoria vieții afective, creatoare, într-o fierbere continuă, a lui Eminescu. Poate în nici o carte despre opera lui poetică nu se văd mai bine ca aici încordarea, singularitatea și zborul meditațiilor sale, pentru că autorul acestei lucrări, pornind de la datele ediției Perpessicius, discerne și comentează variantele fiecărei poezii în lumina documentelor de epocă și cu adaosul elementelor biografice, literare, istorice, epistolare pentru a ne da imaginea globală, veridică a laboratorului eminescian, a forței geniului creator.

Să se citească capitolul despre Călin, poemul tipărit acum un secol, pentru a vedea cîmpul vast al relațiilor poemei cu sursele primare ale folclorului, cu exercițiile și prelucrările literare ale poetului inspirat din basme și mituri românești, cum pentru Egipetul imensul cadru al istoriei universale din Memento mori trimite la documentarea istorică, erudită, la visul poetic care reface istoria lumii într-o avalanșă de metafore, de imagini, dînd poemului o strălucire aparte (Perpessicius sugera o editare critică a acestuia, ca o operă aparte, semnificativă pentru viziunea și resursele poetului). La fel, capitolul Înger de pază trimite la Geniu pustiu, sintetizînd atît motivele romanului în care versurile au fost, la început, incluse, cît și coordonatele liricii dramatice, atît de fertilă în epoca tinereții, cu hiperbolele și retorica imaginilor; acestea au făcut mereu impresie adîncă, mai întîi la lectura lor în Junimea, apoi prin Convorbiri literare, care au difuzat cvasitotalitatea creației poetice eminesciene, definitivată pentru tipar de artist. Capitolul consacrat unei poezii, în aparență minoră, Cugetările sărmanului Dionis (poezie pe care o reproducea pe prima pagină revista Les Lettres Francaises, ca omagiu adus poetului, odată cu editorialul excelent al reputatului romanist Charles Camproux de la Montpellier, la 1 iulie 1964), va apărea desigur excesiv, poate, cititorilor acestui volum. Dar A. Guillermou implică în analiza genezei acestei poezii nuvela Sărmanul Dionis, pe care o prezintă de la început ca un document specific al viziunii și meditațiilor lirico-filozofice, deși „operele în proză ale lui Eminescu nu fac obiectul studiului nostru". El face însă această prezentare a nuvelei pentru ca să înțelegem mai bine poezia Cugetările sărmanului Dionis, „care e extrasă din ea".

Numeroase și instructive sînt referințele, asocierile, precizările pe care le citim și în capitolul Odă (în metru antic), *pornind de la poezia închinată lui Napoleon, încă în timpul studiilor de la Berlin, deci cu mai bine de un deceniu înaintea apariției în ediția princeps (Maiorescu) a* Poeziilor, *din decembrie 1883 : „Cum a devenit această Odă către împărat o odă amorului, morții, singurătății și indiferenței mîndre și salvatoare, iată ce e important de explicat, urmînd de aproape înlănțuirea manuscriselor" — zice autorul, — și citim apoi pe aproape 15 pagini întregul istoric al creației acestei poezii. Astfel, cartea de față devine deosebit de instructivă prin numeroasele ei implicații din sfera vastă a ideilor, conceptelor, aspirațiilor și realizărilor artistice ale lui Eminescu ; ea nu se suprapune deci altor analize și studii consacrate operei poetice a lui Eminescu.*

O altă constatare capitală, ilustrată prin numeroase trimiteri și mărturii ale variantelor (atît de puțin cunoscute chiar specialiștilor), privește un procedeu artistic specific lui Eminescu : trecerea de la reacțiile primare, violente, brutale, la formula lirică metaforică mai degajată, mai obiectivă, cu adîncă rezonanță filozofică, dînd faptului subiectiv înțelesurile largi, umane, ale adevărurilor perene. Acest lucru se vede clar în prelucrarea variantelor la Scrisoarea III *(cf. nota autorului la p. 251 : „El își stilizează ura și, exprimînd-o sub forma artei, îi conferă o semnificație generală și o valoare durabilă"). Dar faptul e izbitor mai ales în procesul de elaborare a celor șapte poezii încredințate lui I. Vulcan în primăvara lui 1883, în care fazele primare erau reacții violente față de Veronica Micle, dar în final strofele au căpătat valoare de simbol, adîncime și armonie.*

Seria de mici monografii asupra fiecărei poezii a lui Eminescu, pe care cititorul le va parcurge cu interes și cu cel mai mare cîștig pentru cunoașterea mai exactă, în profunzime, a gîndirii și a creației artistice a marelui nostru poet, constituie și un omagiu adus editorului inspirat, stăruitor, erudit, care a fost Perpessicius, autorul celui mai durabil monument ridicat lui Eminescu prin cele șase volume. Numai atîtea a putut tipări de-a lungul a trei decenii și jumătate de muncă asupra manuscriselor poetului, elaborînd impresionanta ediție academică Eminescu, care i-a permis autorului acestui volum să străbată,

liniştit şi sigur, imensul material, organizat cronologic şi logic, în creşterea treptată a operei poetice eminesciene, pentru a urmări şi judeca evoluţia gîndirii şi artei lui Eminescu, pentru a sublinia mereu originalitatea, adîncimea, fineţea ideilor şi mijloacelor artistice ale marelui poet, detaşat de acele asocieri arbitrare cu opera altor poeţi ai lumii, atent însă la circulaţia temelor şi procedeelor poetice definitorii.

Evident că unii critici, despre care autorul spune că sînt tributari metodelor comparatiste, afişînd o largă erudiţie pentru a stabili mereu influenţe străine în opera poetului nostru, vor putea găsi ici-colo vulnerabile comentariile pe marginea imensului material documentar, adus în actualitate, valorificat de autor, după ediţia academică citată. Nu poate fi întotdeauna autorul la fel de aplicat şi de documentat în legătură cu toate poeziile lui Eminescu, — vasta lui tematică şi orizonturile infinitei lui meditaţii fiind imposibil de reconstituit întocmai. Sigur că scurtele popasuri lîngă O, mamă *sau lîngă* Sara pe deal, *poeme prin excelenţă eminesciene ca factură şi vibraţie afectivă, puteau spori prin judecăţi de valoare asupra „meşteşugului de a da cuvintelor relief, culoare şi însufleţire", cum definea Arghezi stilul poetic, în conferinţa lui la Ateneu în 1943, cînd ne-a vorbit despre Eminescu, analizînd unele versuri de excepţie, printre ele şi versul din* Călin : In cuibar rotind de ape, peste care luna zace *(care l-a dus la această definiţie personală a limbajului artistic). L. Gáldi, în 1964, îndată după autorul acestei cărţi, şi subsemnatul, recent în* De la cuvînt la metaforă în variantele liricii eminesciene *(Colecţia* Eminesciana *a Ed. „Junimea"), au insistat asupra orginialităţii* artei poetice *a lui Eminescu, asupra procesului de* rafinare expresivă a cuvîntului şi a imaginilor, *avînd toţi la îndemînă acelaşi material, studiat cu pătrundere şi ataşament de prof. Alain Guillermou în teza lui de doctorat, acum oferită spre lectură cititorilor români. S-a conturat astfel o imagine mai cuprinzătoare şi de adîncime asupra operei eminesciene, cu acele insistenţe prelungite asupra procesului creator poetic, care unesc centre de cercetare filologică şi literară, cu reputaţie bine stabilită (Bucureşti, Budapesta, Paris, Moscova, Roma), punînd în lumină acest miraculos filon de specifică spiritualitate românească, reprezentativă prin*

opera eminesciană, care dă prestigiu culturii şi limbii noastre, literaturii naţionale, pe meridianele lumii.

Să ne oprim acum un moment la autorul volumului de faţă.

*

Prof. Alain Guillermou s-a născut în 1913 la Toulon, în sudul Franţei, dintr-un tată breton şi o mamă savoiardă, dublă ascendenţă, sintetizată îndeobşte într-un temperament îndărătnic, asemănător aceluia pe care-l cunoaştem la ţăranul român ; simpatia aparte a eruditului autor francez pentru ţăranul nostru poate vine de departe astfel, cu o înrudire psihică, de structură, manifestată în atitea întîlniri pe solul României, ca cea mai recentă, în sept. 1976, vizitînd Maramureşul, Moldova şi Delta.

Şi-a făcut studiile la Aix-en-Provence şi la Paris, unde a intrat prin concurs la celebra Şcoală normală superioară în 1933. Promoţia lui a fost mai tînără cu trei ani decît aceea a fostului preşedinte al Franţei, George Pompidou, pe care Alain Guillermou l-a cunoscut bine în acea Şcoală superioară, locul de formaţie intelectuală a multor savanţi şi cercetători francezi. Acolo a intenţionat autorul acestei cărţi să se dedice întîi arheologiei romane, iar pentru o „Diplomă de studii superioare" să pregătească un studiu panoramic asupra trofeelor romane. Vacanţele lui se desfăşoară la umbra celebrului Trofeu al lui August, monument ridicat drept omagiu împăratului roman prin anii 4-5 ai erei noastre la poalele Alpilor, lîngă Nisa (La Turbie). Cerînd, fără a obţine, o bursă pentru a putea studia monumentul roman de la Adam Clisi, din Dobrogea noastră, la cealaltă extremitate a romanităţii, tînărul studios nu renunţă să viziteze meleagurile pe care s-au ilustrat oştile romane şi pana inspirată a marelui exilat de la Tomis, Ovidiu. El s-a putut curînd ataşa unui grup de studenţi francezi veniţi la Braşov pentru a ajuta pe studenţii români care urmau franceza la facultate, învăţînd, unii şi alţii, o limbă străină, prin conversaţii libere. Călătoria e rodnică şi decisivă pentru autorul cărţii de faţă, în sensul determinării lui de a se consacra studiului limbii, literaturii şi civilizaţiei româneşti. A învăţat singur limba noastră, folosindu-se de ediţia bilingvă a povestirii Zîna lacului (Ed. Stock) şi de gramatica în italiană a lui C. Tagliavini. Spre sfîrşitul aceluiaşi an se simte destul de tare ca să se prezinte la un examen în

fața temutului romanist de la Paris, specialist în limba română, Mario Roques, autor al unor erudite studii românești, editorul Paliei de la Orăștie *din 1925, care-l pune în fața textelor din Sadoveanu* (Hanu Ancuței), *pentru a constata priceperea candidatului în română, iar apoi, în ianuarie 1935, pentru a-i acorda o bursă la Institutul francez de la București. Aici lucrează la teza aleasă :* Influența franceză asupra nuvelei românești în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, *frecventînd asiduu Biblioteca Academiei noastre, de care va rămîne legat afectiv pentru totdeauna. „Minunate ceasuri am trăit în această Bibliotecă — va spune mai tîrziu în memoriile sale A. Guillermou — citind pe nuveliștii români, de la Costache Negruzzi pînă la Sadoveanu, trecînd prin Slavici, Creangă, Eminescu". Întors în Franța el trece examenele severe la același Mario Roques (care-l notează cu 14 din 20, notă excepțională la acel profesor de la Sorbona), cu recomandarea lui de a pregăti agregația universitară la Gramatica limbii române, domeniu dificil, — concurs pe care-l trece primul în clasificare în 1937. Au venit apoi anii grei ai războiului, cînd e internat de italieni, ca indezirabil* (internato civile di guerra) *din cauza revoltei contra ocupantului provizoriu. Pe o fotografie a unui grup de scriitori, profesori, intelectuali francezi, care însoțeau pe Elena Văcărescu la redeschiderea cursurilor universitare ale Catedrei Mihai Eminescu la Nisa, în 1943, întîlnim pe Alain Guillermou alături de Eugen Ionescu și Maurice Mignon, susținători ai culturii și limbii române în Franța, pe Coasta de Azur, unde cu decenii în urmă Alecsandri, prieten al lui Mistral, cucerise laurii cu poezia sa* Cîntecul gîntei latine *(fotografia la Ion Stăvăruș, în monografia sa* Elena Văcărescu, *1974).*

După revenirea păcii pe continent, autorul acestei cărți își reia studiile românești și se consacră mai ales operei lui Eminescu, în timpul liber, pe cînd funcționa ca profesor de liceu la Paris, curînd numit apoi asistent al lui Jean Boutière, autorul unei temeinice monografii asupra lui Creangă, mult prețuită de Sadoveanu (la propunerea căruia a și fost premiată de Academia Română), apărută întîi la Paris în 1930, acum tipărită tot de Editura „Junimea" în românește.

Pentru doctorat își alege, în acei ani, o teză asupra lui

Eminescu, delimitată în specificul ei abia după consultarea îndelungată a excelentei ediții academice Perpessicius, care i-a dat ideea de a urmări, împotriva multor opinii curente ale criticilor români, felul cum Eminescu și-a elaborat poeziile, nu influențat de străini, ci pornind de la amănuntele vieții și meditațiilor, surse directe ale creației lirice. I s-a părut autorului nostru că „Poeziile lui Eminescu trebuie privite cu alți ochi, mai ales cum ele, ca o plantă, cresc din pământul hrănitor specific : sufletul, imaginația, geniul poporului român", — formulă memorabilă a autorului nostru, încă o mărturie a atașamentului său față de bogăția și originalitatea expresivă a culturii și limbii noastre. Stăruința asupra vastului domeniu al variantelor eminesciene i-a confirmat treptat, de la poezie la poezie, justețea poziției sale în legătură cu „geneza interioară" a creației poetice eminesciene.

Succedînd lui J. Boutière la Catedra de română la Școala de limbi orientale, apoi la Institutul de studii românești de la Sorbona, prof. Alain Guillermou și-a intensificat activitatea didactică și științifică în domeniul culturii și al limbii române, tipărind între timp a doua teză de doctorat, — trebuia atunci și o teză secundară de română, — despre Sintaxa propozițiilor subordonate în limba literară contemporană, *un studiu descriptiv, în care fiecare conjuncție e analizată și ilustrată cu funcțiile ei sintactice specifice. Apoi a tipărit* Manualul de română, *acum epuizat, pe care intenționează să-l reediteze, cu completări la zi și cu un mic curs de stilistică a limbii române, în colaborare cu subsemnatul. Pentru studenții străini a fost tipărită și o antologie, cu note, glosar și adnotări de texte literare, în uz și azi la fiecare seminar de la Sorbona.*

Autorul acestei cărți a depus și o apreciabilă muncă de traducător. A tipărit la Paris, în franceză, versiunea proprie, Răscoala *lui Rebreanu sub titlul :* Insurrection, Maitrey *de Mircea Eliade cu titlul în franceză* La nuit bengali *și* Noaptea de sînziene *a aceluiași autor român cu titlul* Forêt interdite *(Ed. Gallimard). Pentru a cunoaște și elementul slav din limba română a studiat limba rusă, traducînd în franceză din Lermontov,* Un erou al vremii noastre *(Ed. R. Laffont).*

La toate acestea vom adăuga, cunoscînd la fața locului cum se zice, activitatea publicistică și emisiunile săptămînale la

TV de cultivare a limbii franceză, de difuzare a problemelor limbii literare contemporane prin revista Vie et langage, *pe care A. Guillermou a condus-o timp de mai bine de două decenii (la care a colaborat și subsemnatul în 1967). Profesorul sorbonard de azi, A. Guillermou, e secretarul general al „Oficiului limbii franceze" și organizator al Bienalelor limbii franceze, — a șaptea urmînd să se țină în acest an la Montreal în Canada.*

Nu putem omite din lunga serie a studiilor consacrate limbii și literaturii române nici studiile speciale despre neologismele limbii noastre, în Anuarul *Școlii de limbi orientale din 1967 și analiza caietelor* Elena *și* Marta, *ale lui Eminescu, publicate întîi de Perpessicius în vol. I al ediției sale academice (1939), studiu în care A. Guillermou pune în lumină originalitatea tematică a acelor poezii eminesciene, transcrise de poet în cele două caiete.*

Am schițat această biografie și scurtă istorie a muncii de cercetare științifică a prof. A. Guillermou pentru a situa mai ușor în acest context cartea de față, care ocupă un loc central, am zice, în biografia și bibliografia autorului ei. Stăruința lui de ani de zile asupra materialului de laborator eminescian, cu descifrarea amănuntelor tematice și a subtilităților de limbaj, dificile adesea și pentru un cercetător român, ni se pare un lucru admirabil, cum au arătat la timp recenzenții români și străini ai cărții de față. La toate aceste se adaugă efortul de a traduce în limba franceză textele poetice, extrem de numeroase și de variate, reproduse din nevoia demonstrației, a analizelor conceptuale în primul rînd, — ceea ce aici nu se vede (textul francez impunea versiunea respectivelor texte în subsolul fiecărei pagini, — spațiu economisit aici, unde problema nu se mai pune). Fapt e că lucrarea aceasta e nu numai o contribuție nouă, originală și instructivă la fiecare pas asupra creației poetice eminesciene, ci și un mijloc de apropiere între două culturi și două limbi, latine ca origine, romanice ca structură contemporană, stabilind o punte de legătură între cele două mari arii ale romanității, occidentală și orientală, fortificînd spiritualitatea popoarelor noastre, aflate din totdeauna în relații frățești de colaborare și de cultivare a marilor valori morale și estetice, cuprinse mai ales în operele geniale ale scriitorilor reprezentativi.

Cartea de față nu afirmă numai limpede, ci și demonstrează valoarea de prim rang a creației lui Eminescu, așezînd gîndirea și arta poetului nostru național pe cea mai înaltă treaptă a culturii europene, alături de marile împliniri ale culturilor naționale, specifice popoarelor. Prin asta ea e și un vrednic mesager al spiritualității românești în lume, cîștigîndu-și dreptul la gratitudinea românilor de pretutindeni, — ea, cartea și autorul ei, prof. Alain Guillermou.

Septembrie 1976.

GH. BULGĂR

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

NOTA TRADUCĂTORILOR

Prezenta versiune românească urmează întocmai textul ediției franceze a cărții profesorului Alain Guillermou, *La genèse intérieure des poésies d'Eminescu*, Paris, Librairie Marcel Didier, 1963. La aceasta se adaugă *Un cuvînt către cititorii români*, scris special de către autor pentru ediția în limba română a studiului său.

De precizat că pînă acum au apărut în românește doar două capitole ale acestei cărți, acela despre *Odă (în metru antic)*, în *Viața românească* (numerele 4—5, aprilie-mai, 1964, pp. 350—357) și acela dedicat poemei *Scrisoarea I*, în *Limbă și literatură* (vol. II, 1972, pp. 146—158).

Numeroasele texte din poezia lui Eminescu, pe care Alain Guillermou își sprijină demonstrația sa critică, sînt date, în carte, în original și la subsol, într-o traducere franceză ce-i aparține. În ediția de față, evident, nu mai era nevoie de versiunea franceză a versurilor și de aceea am renunțat la ele.

Notele noastre poartă mențiune *N. tr.* (nota traducătorilor).

Volumul se încheie cu un *indice de nume.*

Gh. B. și G. P.

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Un cuvînt către cititorii români

O lungă activitate, de mai bine de patru decenii, consacrată studiului și predării limbii și culturii române la Paris, capătă acum o ilustrare concretă prin tipărirea în românește a tezei mele de doctorat, prin grija excelentei Edituri „Junimea" din Iași tinereții lui Eminescu de acum un secol.

Nu e cazul să vorbesc eu aici despre activitatea mea îndelungată ; a făcut-o colaboratorul meu de la Sorbona de acum un deceniu, colegul Gh. Bulgăr, inițiatorul și îngrijitorul de acum al acestei cărți, subliniind efortul meu de decenii, cu tragere de inimă depus, pentru „creșterea limbii românești", peste hotare, în Franța în primul rînd, țară căreia Bălcescu îi aducea un suprem omagiu pe la 1850 spunînd, în exil la noi, că fiecare român are două patrii : a sa, în primul rînd, și pe Franța, leagănul atîtor idei generoase și înnoitoare, care au contribuit, prin cultură și prin limbă, la fortificarea romanității limbii și culturii românești.

Activitatea mea, și cartea de față o probează în primul rînd, s-a desfășurat însă și pentru cinstirea și vestirea în lume a acestui admirabil popor român, a acestei frumoase țări care poartă cu mîndrie legitimă numele de România, de la romani încoace trăind eroic, continuînd și conservînd cu scumpătate moștenirea culturii și a limbii latine, sporind acea zestre de suflet cu atîtea creații ale geniului popular.

Vreau să spun însă cititorilor români că sînt vii în mintea mea cîteva momente din activitatea de profesor la Paris, — acele reuniuni și simpozioane ale noastre menite difuzării graiului și civilizației românești în mediul universitar parizian. Așa a fost întîlnirea cu Arghezi în 1964, apoi Simpozionul din martie 1967, organizat cu Gh. Bulgăr, cu participarea istoricilor literari Al. Săndulescu, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Marin Bucur,

a actriței Irina Petrescu, a violonistei Cornelia Bronzetti, cînd studenții noștri au avut ocazia să vadă și frumoase imagini din România prin intermediul filmelor colorate, făcute la mănăstirile din Bucovina, în Deltă, pe litoral.

Nu demult, în martie 1975, am putut organiza, ajutat de I. Oană, lector de română la noi, cea mai frumoasă manifestare românească la Sorbona : Colocviul „Eminescu după Eminescu", *omagiu adus poetului la 125 de ani de la naștere, manifestare prezentată pe larg în presa din România, autoritățile noastre sprijinind generos acest act de cultură, de colaborare franco-română. La reușita lui și-au dat contribuția mai mulți specialiști din România și din diferite centre universitare din lume unde se predă limba română, fiind posibil atunci un schimb de păreri și de informații între lectoratele românești de la Roma, Londra, Amsterdam, Lisabona, München, Padova, din Suedia și Australia. Acest Colocviu a permis unui grup important de savanți români și străini să-și exprime vederile asupra „prezenței" lui Eminescu în cultura și gîndirea românească de azi. Ascultînd pe acești vorbitori m-am convins, mai mult decît oricînd, că Eminescu a influențat adînc nu numai epoca sa, ci și cele nouă decenii, — curînd secolul, — care au urmat după dispariția lui.*

Dar e poate paradoxal să vorbesc despre poet ca despre o sursă de influențe, *cînd eu am încercat să-i analizez aici opera în originalitatea ei, lăsînd pe al doilea plan* influențele *pe care el le-a putut suferi. Paradoxul nu e decît aparent. E foarte evident că dacă Eminescu a putut lăsa o moștenire atît de determinantă și atît de eficace, — ca „sursă" de inspirație și, de asemenea, ca „model" din punct de vedere al facturii poetice, — e pentru că el însuși își trăgea inspirația, — și, la fel, în bună parte tehnica versului, — din tradiția națională cea mai autentică. Nu ne miră deci faptul că românii se recunosc ei înșiși în omul Eminescu și în opera lui, pentru că acest om și această operă au izvorît direct din glia materială și spirituală românească.*

Oricărui observator străin îi apare drept o constantă a „spiritului public din România" — pentru a întrebuința o formulă bine cunoscută — căutarea asiduă a „specificului național". E important pentru români faptul de a ști ce îi caracteri-

zează ca popor, iar această conștiință vie nu ține de un fel de autosatisfacție, nici de plăcerea de a se simți „altul". Ea ține de o voință : a rămîne tot mai fidel unui arhetip, cum ar zice Mircea Eliade, unei esențe, cum ar zice Platon. Nicăieri ca în România nu trăiești justețea acestui imperativ : „Să devii ceea ce ești !", — aceasta e semnificația profundă a cuvîntului de ordine al lui Eminescu : „Să fim români !".

Aș fi fericit dacă această traducere, realizată în mod remarcabil de vechiul meu colaborator de la Sorbona, Gh. Bulgăr, și de mai tînărul său colaborator, Gabriel Pîrvan, ar putea da impresia cititorilor români că lucrarea de față nu s-a prea învechit după 13 ani de la apariția ei în limba franceză, că teza formulată în ea, — și eu am voit să apăr într-adevăr o teză, în sensul cel mai strict al cuvîntului, — este încă valabilă. Lucrările importante publicate asupra lui Eminescu din 1963 încoace mă conving de faptul că eu nu am trădat pe autorul Luceafărului, *studiindu-l așa cum am făcut-o...*

Voi merge mai departe, gîndindu-mă chiar că „miracolul Eminescu" (și există un „miracol Eminescu" cum există un „miracol istoric al poporului român") constă în certitudinea, prelungită la infinit, pe care pot conta cercetătorii : atașîndu-se operei înseși, scrutînd-o cu un efort de respect, de atenție și de iubire, ei nu vor risca niciodată să-i epuizeze bogăția, — cum nu riscăm epuizarea bogăției Mioriței, *nici a acelei bogății a poporului de păstori-poeți care au fredonat-o în cursul vremurilor în munți, în văi și în cîmpii, de la un capăt la altul al țării românești...*

Paris—București, septembrie 1976

ALAIN GUILLERMOU

BCUIASI/CENTRU

BCUIAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

INTRODUCERE

Prin titlul dat de noi prezentei lucrări am voit să indicăm atît natura cît și limitele ei.

Formula „geneza interioară" nu se opune propriu-zis formulei „geneza exterioară", care nu ar corespunde nici unei realități sesizabile. Orice geneză este în sine interioară.

Totuși, aplicată intenției noastre — studiul unei opere poetice, — distincția între interior și exterior acoperă distincția între invenția proprie și influența primită.

Nu e locul să studiem aici teoretic faptul dacă invenția este, în toate cazurile, absolut originală, și nici dacă influența străină este sau nu determinantă.

E de ajuns să reținem de la început evidența că o operă poetică poate fi cercetată în două feluri : putem studia felul cum ea se integrează într-o literatură națională și în literatura universală. Vom discerne atunci filiațiile, curentele de influență, „sursele". Putem de asemenea examina modul cum o operă se dezvoltă printr-un efort al creației reînnoite. Fără a neglija forțele care acționează din afară asupra acestui efort de creație, vom pune mai mult în evidență aportul individual al creatorului, aport care nu e determinat cu strictețe de influențele suferite.

*

La drept vorbind, studiul unei opere poetice, pentru a fi complet, nu trebuie să neglijeze nici una din cele două metode.

Dacă, în studiul de față, noi am neglijat-o în mod deliberat pe prima – cercetarea „surselor" –, este pentru că această cercetare a constituit obiectul amplelor investigații ale criticilor români. Nu există nici unul care să nu fi căutat să arate prin ce Mihai Eminescu este tributar literaturilor și filozofiilor străine. „Un izvor necunoscut", iată titlul pe care mulți cercetători aspiră să-l dea unei investigații asupra poetului nostru. Totul se petrece ca și cum ar trebui cu orice preț să fixăm partea de originalitate ce-i revine lui Eminescu, admițînd că o zonă din ce în ce mai vastă la Eminescu nu aparține lui Eminescu.

Ar fi ușor să arătăm la ce excese, la ce aberații duce cercetarea sistematică a „surselor". După cum, potrivit filozofilor, adoptarea maximei „post hoc, ergo propter hoc" falsifică perspectiva în studiul cauzalității, – la fel, aici, simpla apropiere între un text străin și un text al lui Eminescu nu permite, în ciuda asemănărilor descoperite, cînd e cazul, între acesta și acela, să spunem că acela este sursa acestuia.

Ar trebui – și ar fi o cercetare interesantă – să examinăm de ce criticii români cad în acest exces, căci, poate, pe drept, e vorba la ei de o influență exterioară. Oricum ar fi, opera lui Eminescu, tratată de acești cercetători, seamănă pînă la urmă cu haina unui arlechin, dată pe mîna iscusită a unei croitorese : cu o foarfecă mică, ea taie firul care ține bucățile pătrate de stofă multicoloră. Apoi, ea rînduiește bucățile după țesătura primordială, făcînd mai multe pachete mici. La capătul acestei operații, ce mai rămîne din costumul Arlechinului ?

Așa au procedat criticii : Eminescu a devenit un Lenau român, un Heine, un Leopardi, un Schopenhauer, un Lamartine și chiar un Horațiu sau un Properțiu, dacă nu și un Gottfried Keller sau un Gaetano Cerri român...

*

Abuzul pe care l-am semnalat își găsește o bună parte a explicației și a scuzei sale în faptul că opera lui Eminescu a rămas slab cunoscută pînă în acești ultimi ani. De fapt, nu se cunoșteau decît poemele publicate în timpul vieții autorului sau cele reunite după moartea lui de către editori fără scrupule, care-și permiteau să modifice după plac ordinea de apariție a poemelor, sau operau clasificări după anumite criterii, uneori pretins „estetice". Despre postume aveam doar o cunoștință fragmentară, — fiecare editor alegînd din manuscrisele păstrate la Academia română numai operele care îi păreau demne să apară, lăsîndu-se condus, și aici, de criterii personale.

În astfel de condiții, criticii erau expuși la cele mai mari erori îndată ce ieșeau din sfera vederilor generale. Se vor vedea, în lucrarea de față, cîteva exemple de asemenea rătăciri la care au ajuns cercetătorii rău informați.

Totul s-a schimbat din momentul în care Perpessicius a început să publice volumele ediției sale monumentale.

Primele trei au apărut sub auspiciile „Fundației regale pentru literatură și artă", la București, în 1939, 1943 și 1944. Titlul lor comun este Poezii tipărite în timpul vieții, *iar subtitlul :* Note și variante.

În 1952, sub auspiciile Academiei Republicii Populare Române, a apărut al patrulea volum, intitulat Poezii postume. *Apoi, în 1958, tot sub auspiciile Academiei, a apărut al cincilea volum, cu un subtitlu amănunțit :* Anexe. Note și variante. Exerciții și moloz. Addenda et corrigenda. Apocrife. Mărturii. Indice.

În prefața acestui al cincilea volum, autorul anunță apariția unui al șaselea, consacrat textelor de literatură populară, pe care Eminescu le-a adunat și prelucrat, și de asemenea a dicționarului de rime. În acest chip, poezia lui Eminescu în ansamblul ei va putea fi studiată amănunțit — adaugă Perpessicius.

E adevărat că această ediție este, de pe acum, un instrument de lucru nu numai excelent, ci și indispensabil. Găsim în ea textele adevărate, stabilite cu grijă. Găsim toate variantele risipite prin manuscrisele poetului, — găsim aici, în fine, note explicative și comentarii. Să adăugăm că introducerea la volumul I și cea de la al cincilea conțin tabelurile complete ale edițiilor, ale poeziilor apărute în timpul vieții lui Eminescu și al celor postume. Tabeluri și indexe foarte comode de consultat sporesc utilitatea operei.

Acest ansamblu monumental, de mai bine de două mii șase sute de pagini in octavo, este fără îndoială demn de înaltă stimă.

Virtutea sa principală, oricare ar fi criticile ce i s-ar putea aduce — și luciditatea autorului va pune în încurcătură pe Zoili : el însuși a semnalat imperfecțiunile lucrării sale —, virtutea sa principală e că există și face cu totul perimate edițiile anterioare.

Din același motiv, studiile consacrate operei poetului devin, într-un fel, și ele perimate. E destul să cercetezi un timp ediția Perpessicius, pentru a încerca apoi un fel de sentiment de jenă citind judecățile formulate de critici asupra unora dintre poeziile lui Eminescu. Ai impresia că autorii lor sînt neinformați, că le lipsesc date esențiale și, fără voia lor, concluziile sînt eronate.

În schimb, de la primul contact cu această ediție savantă, trăiești sentimentul că o asemenea documentare cere imperativ să fie valorificată — întocmai ca o carieră de piatră, brusc deschisă de o alunecare de teren, ce așteaptă să vină lucrătorii, pietrarii.

Perpessicius, cel dintîi, dă indicații ici și colo asupra căilor de urmat. S-ar spune chiar că renunță să le urmărească el însuși pe unele prea departe, temîndu-se că și-ar depăși limitele rolului său de editor, transformîndu-se în critic.

În realitate, el deschide un drum împărătesc criticilor și s-ar putea spune, fără riscul de a ne înșela, că apariția lucrării sale va marca o dată esențială în

studiile eminesciene, cea mai importantă poate după cea de 25 ianuarie 1902 – cînd Titu Maiorescu a oferit Academiei române manuscrisele lui Eminescu, deținute de el.

*

Nu există mai multe moduri de a „exploata" ediția Perpessicius : trebuie cercetate, una după alta, operele lui Eminescu, pentru a vedea cum s-au realizat – mai exact : pentru a le vedea născîndu-se.

Atunci, fără să le căutăm, apropierile se impun atenției, – nu simple juxtapuneri de detalii, ci apropieri semnificative, capabile să rezolve adevărate enigme.

Opera lui Eminescu, aceea pe care a publicat-o și, mai mult încă, aceea pe care contemporanii săi n-au cunoscut-o, ne apare în unitatea sa organică.

La început arborii ascund pădurea – și e vorba chiar de o pădure imensă –, apoi zărim drumeagul prin desiș, cantoane din lemn, cu contur precis, se lămuresc. Puțin cîte puțin, pădurea întreagă e explorată.

Explorată, dar nu cunoscută în adevăratul înțeles al cuvîntului. Perpessicius are dreptate cînd zice că ediția lui e destinată cercetării nu unui singur om, ci unei serii întregi – iată de ce autorul prezentei lucrări are sentimentul că ocupă un loc modest în compania pe care el o dorește tot mai numeroasă.

*

Problema este – cînd începi să scrutezi ediția Perpessicius – de a ști la ce nivel se va situa cercetarea.

Perspectivele investigației se măresc, în forma unui con a cărui bază se lărgește mereu, pe măsură ce te depărtezi de vîrf. E de ales pe muchia conului locul unde vom opera tăietura. Dacă această secțiune e aproape de vîrf, suprafața obținută va fi mică : rezumăm, nu spunem decît esențialul.

Dar se poate, depărtîndu-ne de vîrf, să discutăm multe aspecte și să practicăm o exegeză extrem de

amănunțită. Mai mult : anumite grupări de manuscrise, adunate în jurul unei poeme, oferă resurse pentru veritabile monografii.

Lucrarea de față a căpătat și ea aspectul unei serii de monografii. Grija noastră a fost de a alege în fiecare caz distanța — în raport cu vîrful conului — la care e potrivită aplicarea tăieturii. Această distanță nu a fost egală în toate cazurile ; am dus foarte departe analiza anumitor poeme, altele, traducerile de pildă, n-au constituit decît obiectul unei rapide priviri. Dacă dezvoltările nu au o întindere egală — nici proporțională totdeauna cu lungimea operelor studiate — e pentru că ne-a preocupat constant un lucru : să renunțăm la accesoriu, fără a neglija ceea ce este important.

Opera lui Eminescu ne-a părut — ni se va ierta și această imagine — asemănătoare acelor plante numite rădăcinoase care, ca stînjenelul, produc tulpini în aer (nu în pămînt), aparent autonome, dar legate între ele printr-o rădăcină groasă, aceeași, înfiptă în pămînt.

Pentru a reconstitui, într-un cîmp de stînjeni, traseul exact al rădăcinilor groase, trebuie reperate și clasate în rînduri omogene tulpinile.

La fel și pentru Eminescu : se poate urmări linia marilor teme ale lirismului său examinînd de aproape și legînd între ele pasajele și fragmentele în care aceste teme se traduc ici și colo.

Întocmai ca în cazul rădăcinii de care, odată descoperită, putem lega cu temei o tulpină ce părea, la prima vedere, izolată, — și anumite aspecte de amănunt ale lirismului eminescian își găsesc explicația în cursul investigației noastre. Teme în aparență gratuite își arată semnificația lor exactă în ansamblul în care sînt plasate.

Această metodă a apropierii sistematice, se va spune, e tocmai aceea reproșată de noi criticilor români. Fără îndoială. Dar una e să pleci de la o asemănare între un pasaj oarecare al unui scri-

itor și un pasaj din Eminescu, pentru a conchide repede că Eminescu a suferit influența acelui scriitor, — și alta e să te sprijini pe similitudini, care unesc între ele un foarte mare număr de pasaje din Eminescu, pentru a defini mai bine constantele generale ale inspirației sale.

În fine, putem descoperi de fapt influența lui Eminescu asupra lui Eminescu, dacă putem spune așa fără a ne juca cu vorbele.

Orice îmbogățire, orice dezvoltare originală, orice geneză interioară nu e de altfel decît un șir de influențe determinate de autor asupra lui însuși, surse adevărate de reînnoire în continuitate.

*

Dacă acesta ne-a fost planul, adică să descoperim, scrutînd manuscrisele lui Eminescu, cum, prin ce efort de creație și coacere internă s-au născut poeziile sale, — nu trebuie însă să credem că orice cercetare bazată pe tehnicile literaturii comparate ne-ar părea acum inutilă. Departe de noi acest gînd. Dimpotrivă, credem că o investigație ca a noastră nu-și capătă adevărata ei semnificație, decît dacă permite comparatiștilor să-și fondeze apropierile pe o informație mai exactă.

Se vor putea delimita mai sigur influențele suferite de Eminescu dacă se va ști cum, singur în fața schițelor sale, a căutat să îmbogățească și să transforme, uneori adînc, primele forme ale fiecărei opere. Poate atunci se va vedea că elementele dinafară — imposibil de neglijat, o recunoaștem fără ezitare — contează mai puțin decît procesul de elaborare care le-a metamorfozat.

La fel, studiind o biserică veche, un arhitect va putea să recunoască în zidărie blocuri de piatră luate de la vreo ruină romană din apropiere. El se va interesa, ca tehnician, cum au fost așezate aceste blocuri în boltă. Un arheolog, un istoric al ideilor, descoperind că baptisteriul acestei biserici a fost con-

struit din dărîmăturile unui templu păgîn, va depăși această constatare elementară și va nota importanța substituirii cultului creștin celui păgîn, sau originalitatea creștinismului în raport cu alte religii dominate de mister...

La fel și pentru autorul nostru : nu vom nega că el este un ecou danubian al romantismului occidental, nici că poeții germani l-au influențat. Dar vom înțelege mai bine – odată circumscris domeniul aportului străin – prin ce Eminescu însuși aduce o nouă bogăție originală la fondul comun al literaturii europene.

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

NOTE

1. Principiile care ne-au călăuzit în munca noastră — așa cum le-am definit mai sus — n-au întîrziat să influențeze maniera după care s-a condus această lucrare.

Prima consecință : am ajuns să dăm manuscriselor lui Eminescu o valoare care ar putea fi considerată uneori excesivă. S-ar putea crede că ciornele nu ar merita un examen atît de atent. Un scriitor — se va spune — așterne uneori pe hîrtie schițe rapide și lipsite de însemnătate, încît riscăm a ne înșela considerînd aceste note informe ca ceva revelator. La aceasta se poate răspunde fără ezitare că Eminescu însuși avea o părere mai favorabilă, fără îndoială, despre propriile sale manuscrise, pentru că le păstra cu atîta grijă.

Pe de altă parte, este evident că nu toate ciornele poetului merită aceeași atenție. Pot fi neglijate complet — și noi am și făcut-o — schițele care nu fac decît să reia, cu oarecare fidelitate, redactări anterioare, fără a le aduce o îmbogățire substanțială.

Totuși, — și aceasta e a doua obiecție ce ni se poate aduce — chiar dacă reținem numai ciornele semnificative, riscăm să ne oprim la texte care nu au o valoare estetică reală. E adevărat că multe „variante" rămîn sub orice calitate literară autentică.

Asta nu înseamnă să trădăm pe Eminescu, dînd la lumină încercările lui uneori informe ; nu încape îndoială că aceste redactări pregătitoare fac cît o

mărturie. Dacă ele ajută la mai buna înțelegere a redactărilor definitive, merită să fie citate.

Să adăugăm faptul că multe din aceste texte nu sînt lipsite de valoare poetică, chiar dacă sînt niște încercări ; așa e cazul exercițiilor de desen găsite în cartoanele marilor pictori.

În realitate, ceea ce face ingrată investigația noastră e mai puțin valoarea redusă a textelor, cît complexitatea înlănțuirii lor. Anumite grupe de manuscrise se prezintă ca niște veritabile dedaluri. Exegeza noastră va părea din cînd în cînd dificilă și ea va fi adesea așa, chiar și de-a lungul înlănțuirilor clare.

2. Ne-am limitat cercetarea la poeziile tipărite în timpul vieții lui Eminescu, — nu în mod deliberat, ci pentru că nu am avut, lungă vreme, la dispoziție decît primele trei volume ale ediției Perpessicius. Cînd l-am primit pe al patrulea, apoi pe al cincilea, nu am mai putut decît să le consultăm rapid — și se vor găsi în lucrare un anumit număr de referințe la ele. Am renunțat să le examinăm amănunțit, rezervîndu-ne o cercetare similară cu aceasta în ce privește volumul de *Postume*.

3. Neavînd putința de a intra în contact direct cu manuscrisele lui Eminescu, am fost obligați să facem din ediția Perpessicius un fel de act de credință. Admitem mai ales ca adevărate datele cronologice oferite de editor, — care se sprijină pe criterii materiale cum sînt culoarea cernelii, natura hîrtiei, aspectul scrisului. Nu este imposibil, firește, să verificăm exactitatea deducțiilor adoptate de Perpessicius. La drept vorbind, exigențele noastre în această cercetare nici nu au depășit un anume prag și, ierarhia schițelor în timp odată stabilită, numai datarea celei dintîi are pentru noi o reală importanță. Abundența mențiunilor *circa*, înaintea cifrelor sale, indică și la Perpessicius cît trebuie să fii de prudent în astfel de calcule.

4. Se vor mira unii că nu găsesc bibliografie în lucrarea de față. Nu pentru că ne-ar fi imposibil să

întocmim o lungă listă de lucrări despre poezia lui Eminescu : există într-adevăr multe lucrări despre viața și opera lui. Ele aparțin însă uneia din aceste două categorii : ba e vorba de o critică „estetică", în care se afirmă simple preferințe, ba ni se oferă o cercetare a „surselor" exterioare, așa cum am arătat mai sus.

Dacă ar trebui să citățm unele lucrări am face-o pentru a spune că, citindu-le, nu am ținut seama de ele. Am semnalat de fiecare dată, în trecere, îndatorirea noastră față de Perpessicius. Putem spune că el este toată bibliografia noastră. Ba chiar nici nu am exploatat toate resursele pe care el le oferă pentru cercetările de amănunt.

În afara acestei ediții monumentale, singura lucrare demnă de atenție, atît prin abundența cît și prin numărul judecăților de discutat, este poate *Opera lui Mihai Eminescu* de G. Călinescu (Fundația pentru literatură și artă) în cinci volume. Dar simpla comparare a datelor ne permite să explicăm insuficiența acestei ample lucrări, dispensîndu-ne de a-i face critica : al cincilea volum din *Opera lui Mihai Eminescu* apărea în 1936, cu trei ani înaintea primului volum al ediției Perpessicius.

De fapt, cercetarea noastră, așa cum am conceput-o, nu se putea nicidecum sprijini pe o bibliografie exterioară textelor eminesciene. Cînd vrem să urmărim pas cu pas geneza unei opere, trebuie să avem, dacă putem spune așa, ochii mereu deschiși.

Terminînd inventarul, vom trece, fără risc, la examinarea de aproape a opiniilor critice ; aceasta îndeosebi pentru a stabili adevărul pe care criticii nu l-au putut vedea, sau pentru a corecta erori inevitabile.

5. Am tradus în josul paginilor toate textele citate, așa încît studiul să fie accesibil cititorului care nu știe limba română. Nu am încercat însă niciodată să dăm originalului un echivalent poetic : ne-am ținut cît mai aproape de calc, cuvînt de cuvînt, decît de

traducerea-artă. Deci multe texte sînt doar schiţe provizorii, iar unele dintre ele, simple ciorne.

6. Autorul e cu totul conştient de reproşul ce se poate aduce lucrării de faţă : un şir de analize nu constituie o sinteză. Desigur, dar un cititor atent va discerne în seriile de analize un anumit număr de linii de forţă, jalonate de interpretări noi şi reunite într-un fascicol la sfîrşitul volumului. Pe de altă parte, *teză* nu înseamnă numaidecît *sinteză*, ci afirmaţii formulate. Şi apoi autorul îşi aminteşte de vorbele hotărîte ale maestrului său Mario Roques contra sintezelor premature. Să vină alţii şi să facă lucrări de ansamblu. Dacă lor li se va părea imposibil de neglijat complet prezentele analize, acestea vor căpăta valoarea unui *ktêma* – dacă nu *eis aei*, [1] cel puţin *eis oligon chronon*. Şi aceasta va fi cea mai frumoasă recompensă ce se poate spera.

E un lucru ştiut că un studiu asupra lui Eminescu trebuie să înceapă cu *Venere şi Madonă*, prima operă pe care criticii o recunosc ca „eminesciană". Dacă ar fi să-i credem, tinereţea lui Eminescu se încheie la 15 aprilie 1870, dată la care apare această operă în revista *Convorbiri Literare*. Poeziile anterioare acestei limite sînt publicate în general aparte, sub titluri variate : *Poezii din adolescenţă* [2] sau chiar *Opere de virtuozitate* [3].

Totuşi, aceste opere de tinereţe respiră, în ciuda numeroaselor stîngăcii uşor de recunoscut, o anumită prospeţime, o spontaneitate din care talentul nu lipseşte.

Vom începe, cum se şi cuvine, cu studiul celei mai vechi bucăţi din întreaga operă a lui Eminescu : *La mormîntul lui Aron Pumnul* (ianuarie 1866). Vom

---

1 Expresie a lui Tucidide, scriitor clasic grec (sec. V—IV î.e.n.) ; „monument pentru eternitate", — cum spera să fie opera sa : parafrazîndu-l, A. G. foloseşte formula „pentru puţin timp" (N. tr.).

2 Ediţia Ibrăileanu, Bucureşti, Editura Naţională, fără dată.

3 Ediţia Dragomirescu, Bucureşti, Editura „Universul", 1937.

continua apoi cu cele douăsprezece poeme apărute în revista *Familia* în cursul anilor 1866-1869. În fine, vom cerceta o a doua poezie de circumstanță : *La moartea principelui Știrbey* (aprilie 1869), care încheie ciclul operelor de tinerețe, — ciclu încadrat astfel de ciudata simetrie a celor două poeme scrise la moartea celor două personaje importante.

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

LA MORMÎNTUL LUI ARON PUMNUL

E vorba de chiar prima poezie pe care a publicat-o Eminescu. A redactat-o în grabă, lovit de o mare tristețe. Profesorul venerat Aron Pumnul a murit și elevii lui au hotărît să publice o culegere de versuri, consacrată memoriei sale. „Privatistul" Eminoviciu colaborează la această broșură. Teodor Ștefanelli [1] ne povestește, în amintirile sale, cum a găsit pe tînărul său prieten „vărsînd pentru prima dată lacrimi de durere" și cum, seara aceea, vizitîndu-l din nou, l-a găsit scriindu-și poezia. Nu era mulțumit, zice el, de versul :

„Metalica, vibrînda a clopotelor jale"

la începutul strofei 2. Timpul îl presa, — el nu putea îmbunătăți textul. Acesta a apărut — al doilea din grup — în culegerea intitulată :

Laecrimioarele
învataeceilor gimnaesiaști
de'n Cernaeuți
la mormîntul
preaiubitului lor professoriu
ARUNE PUMNUL

raepaeusat într'a 12/24 ianuariu 1866

Ortografia — un ultim omagiu adus dascălului dispărut — e aproape cea a *Lepturariului.*

---

1 *Amintiri despre Eminescu,* 1914, p. 43. Citat de Perpessicius, I, p. 240.

Celelalte cinci poezii — dintre care ultimele două sînt scrise în germană — nu ne reţin atenţia decît în măsura în care ne permit să apreciem, prin contrast, valoarea textului lui Eminescu.

Iată un scurt rezumat al poeziei *La mormîntul lui Aron Pumnul* : Frumoasa Bucovină să-şi îmbrace haina de doliu. O stea albă s-a stins ! Geniul marelui patriot se ridică la ceruri, unde îngerii, în cor, îl aşteaptă cu cununi de flori. Toată Bucovina plînge. Lacrima vărsată de tineri pe mormîntul său îi va urma zborul sus, spre Elizeu !

Eminescu se inspiră fără reţinere din arsenalul imaginilor lirice folosite curent de poeţii vremii sale şi din care manuscrisele lui de adolescent ne oferă atît de abundente şi mediocre exemple. Acest zbor al unui suflet spre cer ne va deveni curînd familiar, ca şi comparaţia între viaţa umană şi strălucirea unei stele. Să notăm de asemenea, în opera tînărului licean, influenţa şi amintirile clasicilor. Această coroană de cimbru în jurul frunţii antice a Bucovinei, aluzia finală la Elizeu reflectă o influenţă greco-latină despre care vom avea ocazia să aducem şi alte dovezi.

În acelaşi timp, anumite elemente de vocabular sînt demne să ne atragă atenţia : *luceafăr, a nemuririi cale, lumină, geniu, stea.* Prezenţa lor uimeşte în acest prim poem. Ele vor apărea curînd ca esenţiale în expresia lirică a lui Eminescu. În schimb, cuvintele *ghirlandă, pleiadă* sau *cadenţă* se detaşează şi mai net : ele aparţin unui „registru" pe care Eminescu va şti să-l abandoneze foarte repede.

DE-AŞ AVEA...

Această scurtă poezie în trei strofe ocupă un loc aparte în scrierile de tinereţe ale lui Eminescu. Întîi pentru că a fost prima apariţie într-o revistă destinată marelui public. Difuzarea poeziei *La mormîntul lui Aron Pumnul*, piesă de circumstanţă, nu depăşise limi-

tele Bucovinei sau chiar ale Cernăuțiului. *De-aș avea...* fu publicată în revista *Familia* de la Budapesta, — foaie enciclopedică și beletristică cu ilustrațiuni, anunța subtitlul ei — revistă destinată românilor din toată Transilvania și citită chiar și în „Țările Române". Directorul ei, Iosif Vulcan, era un om activ, cu totul devotat tinerilor scriitori. El primi cu multă solicitudine primele încercări ale lui Eminescu.

La 25 februarie 1866, el publică bucata *De-aș avea...*, expediată de tînărul poet de 16 ani. Și-a luat asupra sa schimbarea semnăturii, transformînd pe Eminovici în Eminescu. Cel interesat, ne povestește el mai tîrziu în revista *Familia*, la 6 ianuarie 1885, nu formulă nici o obiecție, ratifică schimbarea sufixului care „românizа" patronimicul său și-l adoptă definitiv. Dacă ar fi numai pentru atît, și *De-aș avea* înseamnă o dată în cariera literară a lui Eminescu.

Poezia în sine nu atrage atenția prin nici o calitate aparte. Ea ține de un gen care înflorea în acel timp, caracterizat printr-o anumită dulcegărie a inspirației și a stilului. Se încerca imitarea prospețimii poeziilor populare, dar se adăuga un strat de artificiu căutat și prețios. Diminutivele abundă în această limbă delicată : *încetișor, floricică, tinerică, porumbiță, copiliță, blîndișoară, doiniță* etc., etc. Se întîlnesc zece în cele douăzeci și patru de versuri mici ale poeziei *De-aș avea...* Chiar subiectul bucății este subțirel ; dacă aș avea o floare, zice poetul, dacă aș avea o porumbiță, o dulce copiliță, i-aș cînta ziua o doiniță... Pe această temă, oricît de puțin originală ar fi, Eminescu dezvoltă trei strofe de opt versuri, terminate cu același refren :

„Șoptind șoapte de amor".

Mai tîrziu, în 1881, Eminescu va reveni asupra acestui text naiv, recopiat cu grijă în 1870 în caietul Marta. El va nota pe margine aceste două date : 1865 (an în care a fost compusă poezia) și 1881, cu preocuparea evidentă de a măsura drumul parcurs de atunci.

O CĂLĂRIRE ÎN ZORI

Bucata în versuri *O călărire în zori* apare în revista *Familia* la 15 mai 1866. Eminescu se afla atunci la Cernăuți, cum ne dovedește „Mica corespondență" a gazetei lui Vulcan.

O călărire în zori exploatează tema romantică a cavalcadei îndrăgostiților. După o descriere puțin dulceagă a aurorei, poetul ne prezintă un cuplu înlănțuit dus de un telegar iute ca Eol. Tînăra fată doarme pe sînul tînărului care suspină și cîntă. Cîntecul său nu este decît o variantă a temei populare de care ține romanța lui Magali, cel mai cunoscut exemplu în Franța. Dacă tînăra fată ar fi zefir, iubitul s-ar schimba în frunză sau floare, dacă ar fi noapte, el s-ar face lumină ; vrea să fie un rîu pentru a o scălda... Rîul reia chiar strofa cîntată de tînăr și poezia se termină astfel cu acest ecou care produce un efect puțin cam facil.

Există o prospețime, totuși, în această bucată și cîteva notații fericite, cum ar fi apariția calului înconjurat de un roi de fluturi, sau aceea a tinerei ale cărei bucle negre flutură în vînt. Ansamblul însă lasă impresia de prețiozitate și artificiu. Personajele mitice Chloris, Eol și Eco măresc această impresie și ne fac să ne gîndim la arta cam delicată a frescelor alexandrine.

Forma sub care se prezintă această poemă de tinerețe oferă toate caracterele unei arte de imitație, supusă strîns influențelor epocii.

Să notăm folosirea neologismelor ca *voal* (strofa 6, vers 4) sau *tandru* (str. 10, v. 2) și numeroasele participii—gerunzii cu valoare de adjective sau de adverbe : *sclipind* (str. 2, v. 2), *suspine-imitîndă* (str. 5, v. 1), *săltînde* (str. 6, v. 2), *fluturînd* (str. 9, v. 4), *gemînd* (str. 13, v. 6).

Să adăugăm, în sfîrșit, că această poemă de tinerețe conține o mulțime de cuvinte ce par să aparțină

unui soi de arsenal poetic, care însă pierd, grație uzului prea frecvent, orice valoare expresivă. Astfel de cuvinte ca *dulce sîn, suspin, amor, subțire, sărutare, ușor,* și multe altele, se regăsesc în fiece moment sub pana poetului, sfîrșind prin a căpăta alura unui vocabular convențional. Sînt aceleași cuvinte, să reținem acest lucru, pe care le vom găsi mai tîrziu în operele maturității : dar atunci le vom vedea țesute într-un context care le va da o valoare nouă.

DIN STRĂINĂTATE

Perpessicius (I, p. 249) se consacră unei cercetări de amănunt pentru a afla de unde trimite Eminescu revistei *Familia* poezia sa *Din străinătate*, apărută la 17 iulie 1866. Este sigur că *De-aș avea...* și *O călărire în zori* au fost expediate din Cernăuți, dar în luna iulie a acestui an 1866 Eminescu e la Blaj. Sîntem tentați să credem că această poezie nostalgică a fost compusă în Transilvania, chiar la începutul ședерii acolo a lui Eminescu, și ea exprimă regretele tînărului student exilat din Bucovina lui natală. Dar *Din străinătate* se află în caietul *Marta*, unde autorul o recopiază în 1870, datînd-o în mod expres 1865. Dacă această precizare cronologică e exactă, trebuie să admitem că Eminescu a compus poema sa nu în 1866, cum s-a putut crede, ci în cursul precedentului său „exil", — cel din al cinsprezecelea an — și în Transilvania mai degrabă decît la Cernăuți în 1865 : e greu, într-adevăr, ca Eminescu să fi numit „străinătate" orașul în care-și făcea studiile, la cîteva leghe distanță de satul lui atît de iubit.

Este mai important, credem, să examinăm atent varianta poemei noastre, redactată în 1870 și recopiată în caietul *Marta* cu numărul de ordine 33. Există diferențe semnificative între un text și altul, care merită să ne rețină atenția. E pentru prima dată, într-adevăr,

cînd ni se oferă ocazia de a observa în amănunt divergențe și de a trage concluzii utile pentru teza noastră : a discerne geneza lirismului eminescian, cunoscînd temele la sursa lor.

Din străinătate, în versiunea publicată de revista *Familia*, este o poemă de 9 strofe în care se exprimă, după moda tradițională, „regretele" unui exilat care se gîndește la patria natală. Inima lui geme și sufletu-i cîntă trist, sufletul, să reținem, care „arde de dor nemărginit".

Să notăm acest aliaj de cuvinte bogate în semnificații. Eminescu îl va folosi mult mai tîrziu, în 1881, în *Scrisoarea I* : voind să exprime aspirația spre viață, care împinge „colonii de lumi pierdute" să iasă din haos, el va scrie acest vers :

„Sunt atrase în viață de un dor nemărginit."

Nu-i nici o îndoială că această forță misterioasă care prezidează la nașterea universului nu e de aceeași natură ca dorul nemărginit care tulbură sufletul adolescentului.

Apoi exilatul evocă peisajele care-i sînt scumpe, valea natală, pădurea întunecoasă — „poetic labirint", colibele, — și el chiar visează să aibă una din pragul căreia să poată contempla munții. Ultimele strofe reiau tema regretului, dar îi adaugă acum unele note mai personale. Astfel, cîntecele naturii, acelea ale păsărilor și ale frunzelor, îndeplinesc această acțiune :

„Născur-acolo-n mine șoptiri de-un gingaș dor."

Această aluzie foarte discretă la un vis de iubire e urmată, puțin mai jos, de aluzii mai generale la visările tinereții :

„Visările juniei, visări de-un ideal."

Poezia se termină cu o strofă de inspirație funebră. Moartea, zice exilatul, chiar moartea îi va fi dulce, dacă ea vine să-l ia în valea natală, pentru a-l duce, în visuri fericite, pînă către norii îndepărtați.

Așa se prezintă această operă în care motivele, în ansamblu, apar ca dictate din afară, de convențiile unui lirism banal.

Textul din 1870, avînd același titlu și păstrînd o bună parte din motivele anterioare, este cu totul nou. Visul colibei se precizează și se îmbogățește cu un detaliu semnificativ :

„Aș vrea să am colibă de trestii, mitutică —
În ea un pat de scînduri ; pe el un pui de-odor
Să doarmă..." [1]

Peisajul, de asemenea, își schimbă semnificația prin prezența în el a făpturii visate de poet :

„Cu ea de braț să treier cîmpia-nfloritoare" [2]

De pe acum, se conturează tema plimbării în natură cu iubita, care constituie într-adevăr unul din elementele fundamentale ale lirismului eminescian.

Cînd poetul scrie, privitor la murmurele pădurii :

„Ele m-umpleau de cîntec, cum mă umpleam de dor" [3]

el marchează rolul jucat chiar de la început de natură în inspirația sa. Vin apoi numaidecît confidențele, în tonul lor de mare sinceritate, — o experiență realmente trăită :

„Apoi mi-aduc aminte... O zi de primăvară...
Și m-am trezit în luncă c-un pui cu ochi de foc,
Cu părul negru-n coade, cu fața zîmbitoare
Ea-și plecă ochii timizi — și eu am stat pe loc." [4]

Dar această copilă a murit și amintirea ei îl tulbură noaptea pe poet ; el vede o biserică, morminte, o cruce neagră. O nouă imagine : cimitirul și crucile pe care le vom regăsi curînd. Moartea tinerei fete nuanțează regretul exilatului : dacă el dorește să

---

1 Ms. 2259, 37-38, Perpessicius, I, p. 251.
2 *Ibid.*, v. 17.
3 *Ibid.*, v. 24.
4 *Ibid.*, vv. 29-32.

revadă valea înflorită a copilăriei e pentru a regăsi momentele prețioase :

„Unde ades de brațu-i în noaptea înstelată
Ședeam pe stînca stearpă spunîndu-i ghicitori." [5]

Printr-o foarte curioasă înlănțuire a cuvintelor, operată după „ghicitori" — vorbe de duh atît de iubite de români —, Eminescu face aluzii, în ultima strofă, la marele mister al cărui sens caută să-l afle :

„Azi să ghicesc ce-i moartea ?... Iată ce-mi mai rămîne.
Știu eu de ce-am iubit-o ? Știu eu de ce-a murit ?
Adesea nu dorm noaptea... Gîndesc, resgîndesc bine
Și nu ghicesc nimica cu capu-mi ostenit." [6]

Mister al iubirii, mister al morții, sens al lumii, — marile probleme sînt puse în această poezie de adolescență și nu riscăm nici o denaturare a perspectivei afirmînd că opera întreagă a lui Eminescu va căpăta aspectul unui efort, uneori disperat, depus pentru a găsi răspuns la aceste chinuitoare întrebări.

Puțin interesează faptul că *Din străinătate*, a doua redactare, apare nu în 1865, cum arată caietul *Marta*, ci către 1870, dată la care e redactat acest caiet. Un decalaj de cîțiva ani e verosimil. Străinătatea unde locuiește poetul nu mai e, în 1870, Cernăuți, nici Transilvania, ci Viena.

Reluînd în manuscrisele sale o poemă veche de cinci ani, cel mult, remaniind-o pentru a o adapta la noua sa stare de spirit — lăsîndu-i ca dată simbolică aceea a primei redactări —, Eminescu manifestă față de opera sa o atitudine de felul căreia vom mai găsi și alte exemple : s-ar spune că el dorește, cu un scrupul egal, să reînnoiască și să păstreze, să conserve specificul trecutului său, adaptîndu-l însă fără încetare la prezent, — ca și cînd opera și viața lui personală ar trebui să cunoască în proprii săi ochi două destine paralele, mereu concordante unul cu altul.

---

5 *Ibid.*, vv. 39-40.
6 *Ibid.*, vv. 41-44.

LA BUCOVINA

Cu bucata *La Bucovina*, publicată în revista *Familia* la 14 august 1866, Eminescu revine la genul poetic, definit de noi mai sus, alcătuit din langoare și prețiozitate. Dulcea Bucovină, cu „geniu romantic" și cu văi în floare, consolează pe poet și-i dă încredere în destinul său. Lucru ciudat, în strofa 4 apar formulele unei mitologii convenționale : Selene tremură sub bolta întunecată ; Eol cîntă și — amănunt surprinzător — cîntul lui mistic e un cînt din Valhala.

Această încercare de tinerețe ar merita să ne rețină mult timp atenția, dacă nu am găsi aici verificarea unei anumite legi : sobrietatea formei coincide la Eminescu cu bogăția fondului. În sens invers, un efort de originalitate ritmică corespunde aproape totdeauna unei inspirații mediocre. Așa se întîmplă și în această bucată *La Bucovina*, unde rînduiala strofelor este destul de iscusită : versurile 3 și 6 sînt reduse la dimensiunea unui emistih și se termină cu o rimă masculină. Ele întrerup mișcarea amplă a celor două versuri de 12 silabe, cu rimă feminină, care le preced. Efectul obținut nu e fără farmec, deși lasă cu timpul o impresie de artificiu și de monotonie.

Dar nici chiar tehnica atît de subtilă nu reușește să răscumpere caracterul banal și puțin sincer al temei tratate.

SPERANȚA

Nici un manuscris nu ni s-a păstrat la poezia *Speranța*. E vorba într-adevăr de o traducere făcută de junele Eminescu — și publicată la loc de cinste în revista *Familia* la 12/23 septembrie 1866, — pornind de la o poezie de Schiller. Să înregistrăm faptul că elevul de 16 ani, bilingv, stăpînea destul de bine

limba germană și nuanțele ei pentru a reda în românește modelul.

De fapt, *Speranța* e o amplificare literară a temei din *Hoffnung* mai de grabă decît o traducere în sensul strîmt al cuvîntului.

MISTERELE NOPȚII

În această poezie de tinerețe, apărută la 16 octombrie 1866 în revista *Familia*, Eminescu opune în modul liric destinul contrar al oamenilor fericiți și al celor nefericiți, învăluiți și unii și alții de misterul aceleiași nopți. Tema, destul de banală, e tratată și aici în acel stil manierat și prețios care marchează categoric unele opere de tinerețe ale poetului. Studiul vocabularului indică preferința lui Eminescu pentru imaginile unui romantism dulceag și languros. „Umbrele suspinînde" ale nopții se învecinează cu „silfele" „șopotinde". Fluturii ușori și îngerii plîngători intervin ca personaje necesare evocării lirice. „Eros" însuși participă aici, din aceeași nevoie. Eminescu nu se mulțumește cu adjectivele *ușor* și *încet* care apar atît de des în vocabularul acestei epoci. El folosește diminutive cu valoare de atenuare : *încetișor*, *încetinel* și *ușurel* ; le regăsim de șapte ori într-un poem de opt strofe. Rezultă o impresie de dulcegărie și de ușor artificiu.

Totuși, abilitatea tehnică, incontestabilă, nu e singurul merit al acestei bucăți, căreia trebuie să-i recunoaștem anumite rezonanțe misterioase. Imprecizia voită a imaginilor lasă să pătrundă un fel de melancolie dureroasă și banalitatea vocabularului nu împiedică exprimarea ici și colo a unei emoții sincere. A treia strofă, de exemplu, nu e lipsită de vigoare și viziunea acestor umbre albicioase unite sub raza lunii „pentru-ntregul viitor", izbește imaginația. Ace-

Iași lucru și cu notația finală a bucății : destinul dă unora universul, dar botează pe alții „cu rouă de plînsori". Apare deja în această poezie, scrisă la 16 ani, ideea unui destin fatal care domină pe om și-i rezervă fără apel bucuria sau nenorocirea. Dacă cuibul de turturele cercetat de Eros amintește cam mult de poezia ușoară a lui Văcărescu, „cîntul mistic" al nopții și magica putere a razelor lunii anunță de pe acum marile teme lirice, care vor crește în operele de maturitate.

CE-ȚI DORESC EU ȚIE, DULCE ROMÂNIE

Această poezie patriotică apare în revista *Familia* din 2 aprilie 1867. Nu ni s-a păstrat nici un manuscris. Cele patru strofe care o compun au fiecare cîte opt versuri în ritm trohaic. Tînărul poet dorește țării sale fii puternici, îi dorește de asemenea biruință asupra dușmanilor și un renume de mare popor în lume. A treia strofă, destul de neașteptată ca ton și inspirație, face apel la amintiri mitologice : îngerul iubirii surîde pe altarul Vestei și orbește pe Marte cel glorios. Eminescu dorește ca România, cu sînul ei virginal, să strîngă în brațe acest înger și să-i ridice un altar. Strofa ultimă reia urările patriotice de la început și le adaugă speranța că toți copiii acestei mame pline de iubire vor trăi în frăție.

Aceasta e opera căreia nu-i lipsește nici elanul, nici verva : ea se supune fără îndoială legii genului și dezvoltă locuri comune pe care le regăsim ușor în literatura universală. Dar ea merită să ne rețină atenția prin prospețimea indiscutabilă și prin spontaneitatea plină de farmec. Primele două versuri :

„Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie,
Țara mea de glorii, țara mea de dor ?"

sînt puternic marcate şi în acelaşi timp încărcate de o anumită tandreţe, amestecată cu orgoliu patriotic. Reluarea la sfîrşitul fiecărei strofe a acestui vers :

„Dulce Românie, asta ţi-o doresc !"

măreşte această impresie de iubire filială, simplă şi în acelaşi timp plină de fervoare.

LA HELIADE

Această poezie a apărut la 18 iunie 1867 în revista *Familia*, şi merită să ne reţină atenţia pentru numeroase motive. Mai întîi, ea nu e lipsită de valoare în sine : compusă din patru strofe în şase versuri cu ritm iambic, ea atestă o grijă interesantă de construcţie riguroasă. Prima strofă afirmă dubla antiteză pe care e construit restul poeziei : cununa bardului bătrîn e preferabilă ghirlandei de flori. Lira iubirii e de un farmec mai mic decît lira epică.

A doua strofă reia opoziţia dintre ghirlanda uşoară şi cununa de lauri, iar a treia strofă compară din nou cîntul eolian cu imnul sublim. Ultima strofă exprimă o dorinţă a poetului : el nu cutează desigur să-i ceară lui Erato să-i dea un geniu ca acela al lui Heliade. Cel puţin să poată cînta, chiar înainte de a muri, o poemă similară *Blestemului* scris de Maestru :

„...să-l cînt, apoi să mor."

Dorinţă romantică, prea vizibil inspirată de formula celebră : „Să vezi Napoli, apoi să mori !", care însă trădează un entuziasm, o fervoare foarte caracteristice tînărului Eminescu în această epocă.

O mărturie amuzantă a adevăratului cult al lui Eminescu pentru Heliade e indicată de folosirea demonstrativului *à* din versul 10 :

„Plăcută-i à ghirlandă".

Editorii au citit greşit manuscrisul, sau chiar l-au corectat discutabil [1] ; toţi tipăresc :

„Plăcută-i o ghirlandă."

Dintr-odată şi strofa pierde din vigoare, şi opoziţia între primele trei versuri şi ultimele trei dispare. De fapt, e clar că trebuie citit *à ghirlandă.* Eminescu imită în mod deliberat pe marele său model care, în poezia intitulată *Poetul murind* [2] scrie, de pildă :

„trăi-voi à viaţă" [3]

Mai mult : trebuie să interpretăm folosirea acestui demonstrativ ca un omagiu discret adus gramaticianului, înnoitorului universal, care călăuzea ortografia ca şi filozofia.

La moartea lui Heliade, survenită la 27 aprilie 1872, Eminescu intonează un cînt funebru în şase strofe de opt versuri (Ms. 2286, 21-32), pe care-l intitulează *La moartea lui Heliade.* În acest text el inserează, nelipsite de suflu, anumite notaţii introduse deja în a doua versiune a poemei sale *La Heliade,* versiune intitulată *Os magna sonaturum* care figurează la nr. 35 în caietul *Marta,* datînd din 1870 circa, după Perpessicius. Ştersăturile sînt aici numeroase. Ele afectează mai ales ultima strofă. Eminescu dă un aspect mai religios, mai mistic, dacă putem spune aşa, poeziei sale. Cîntecul lui Heliade devine glasul Providenţei. Aluziile la Biblie sînt abundente ; Heliade e pe rînd comparat cu Moise şi cu Christ. Să notăm această evoluţie : ea permite să înţelegem mai bine strofa din *Epigonii* consacrată lui Heliade. Ceea ce

---

1 Eminescu, recopiind poezia în caietul *Marta,* are grijă să scrie clar *à.* Această grijă pentru exactitate contrastează cu indiferenţa manifestată mereu de poet faţă de erorile rămase în lucrările sale tipărite, — cel puţin aşa ne asigură Perpessicius (I, p. 257). În realitate, avem o mărturie despre o atitudine cu totul contrară (p. 161).

2 Tipărită în noiembrie 1866 în *Ateneul român* (Perp., I, p. 257).

3 Cf. Perpessicius, vol. I, p. 258.

seduce și impresionează pe Eminescu în această epocă e rolul de profet și de mag care-i plăcea lui Heliade să-l joace.

Fără îndoială, mai tîrziu Eminescu va fi mai puțin sensibil la aceste atitudini misterioase și biblice. Se pot urmări etapele dezafectării manifestate de Eminescu față de maestrul său vechi. Să notăm însă că el păstrează un anumit respect pentru Heliade și recunoaște pînă la urmă rolul însemnat jucat de acesta în dezvoltarea tinerei culturi românești.

LA O ARTISTĂ

Această poezie a apărut la 18 august 1868 în revista *Familia* și pune o mică problemă de istorie literară, complicată cu un mister biografic. Există de fapt două poezii ale lui Eminescu intitulate *La o artistă* : cea pe care o studiem — și o alta, rămasă în manuscris în caietul *Marta*. Perpessicius a arătat cum această a doua poezie își are originea în entuziasmul dezlănțuit de cîntăreața italiană Carlotta Patti, venită în turneu în România în 1869 [1].

Primul text al poeziei *La o artistă* figurează în manuscris în caietul *Elena* și a fost copiată din octombrie 1866, dacă e să-l credem pe Perpessicius [2]. Confidențele lui Eminescu făcute prietenului său Stefanelli la Viena par să permită identificarea tinerei „artiste" : ea ar fi Eufrosina Popescu, membră a trupei Pascali. Stefanelli povestește în „Amintirile" sale cum într-o seară Eminescu, cuprins de melancolie și de fervoare sentimentală, a strigat : „O, Eufrosina ! Eufrosina !", evocînd imaginea acelui mic „diavol încarnat", pentru care a recunoscut că a scris poezii [3].

1 Cf. vol. I, p. 506.
2 I, p. 265.
3 Cf. Călinescu, *Viața lui Eminescu*, p. 155.

Faptul pare lămurit. Dar rămîne un amănunt de limpezit. În poezia *La o artistă*, prima redactare, Eminescu se adresează unei cîntărețe : — „Tu cîntare întrupată !", fără dubiu. Totuși, strofele 2 și 3 fac aluzie la cîntecul unui instrumentist. Perpessicius (I, p. 265) relevă aceste formule :

„Astfel notele murinde,
Blînde, palide, încet
Zbor sub mîna-ți tremurîndă..."

și mai departe :

„Astfel mîna-ți tremurîndă
Bate-n cîntec mort și viu."

Pentru a rezolva această „enigmă", cum o numește Perpessicius, — enigmă pe care dubla valoare a verbului *a cînta* (din gură și la un instrument) nu o simplifică —, nu pare necesar să recurgem la „cronica evenimentelor muzicale dintre 1865—1866", cum o dorește criticul nostru (*Ibid.*, p. 265). Un episod al romanului neterminat *Geniu pustiu* oferă poate o soluție. Tînărul Toma Nour se îndrăgostește de o tînără fată, Poesis, „actriță de mîna a doua de la un teatru de mîna a doua". Sîntem foarte tentați, la lectura acestui roman pe care Eminescu îl datează, ca o primă concepere a lui, în epoca în care se afla la București, către 1868, — sîntem tentați de a vedea în Poesis un personaj direct inspirat de experiența nefericită a unui tînăr sufleor, identificînd această actriță cu Eufrosina Popescu. Un episod al povestirii ne face chiar să o vedem așezată la pianul ei, acompaniind pe sora sa Sofia care, murind, cîntă în pat din Palestrina. E foarte probabil că „artistul" cîntat în poezie să fie un tînăr pianist. Formula „cîntare întrupată" trebuie luată probabil în sensul general de „muzică încarnată".

Această apropiere de amănunte permite explicarea tonului general al poeziei pe care o studiem. Dacă jocul Eufrosinei — Poesis a lăsat în sufletul lui

Eminescu-Nour o impresie de melancolie funebră, o impresie asemănătoare traduc versurile din *La o artistă*. Cuvintele *notele murinde, un cîntec mort și viu* nu sînt puse la întîmplare și oglindesc desigur un climat mistic, strîns legat de dramatica aventură trăită de Poesis în *Geniu pustiu*.

Totul se leagă în operele de tinerețe ale lui Eminescu. Cînd le studiem de aproape sîntem izbiți văzînd cum temele lirice cele mai depărtate în aparență sînt implicate unele în altele. E ușor de stabilit corespondențe între o bucată sau alta, avînd impresia că în interiorul operei întregi, publicată sau manuscrisă, e posibil să trasăm o biografie spirituală a poetului și o biografie a iubirii, fără a fi necesară nici o informație exterioară precisă. Astfel, pare evident că în jurul anilor 1866–1868 Eminescu e îndrăgostit de o tînără actriță care juca roluri secundare în piese de mare spectacol, iar această iubire stîrnește sau deșteaptă în inima poetului emoții religioase și funebre. Anumite scene delirante din *Geniu pustiu*, ca aceea la care am făcut aluzie mai sus, anumite episoade ca acela cînd tînăra actriță, deghizată în înger al feeriei, visează în culisele teatrului cu mîinile împreunate, aparțin acestui „climat". *Înger de pază* e în parte *Mortua est !*, relevînd limpede, pînă în detaliul simbolurilor, atitudini mistice [4].

Nu e de mirare deci să-l vedem pe Eminescu celebrînd pe juna artistă ca pe un personaj cvasi-divin, ca pe o ființă cerească. Mai tîrziu, o altă iubire mai pămîntească se va naște, sursă de gelozie și de durere. Îngerul va deveni demon, după ce a jucat, un timp, rolul de înger păzitor, — dar în acest moment, tînăra fată muziciană e încă asimilată unei „note rătăcită din cîntarea sferelor", pe care o intonează îngerii în cor, sau unei creaturi născută din gîndirea unui serafin.

---

4 Textul *Înger de pază* se găsește, la origine, inserat în romanul *Geniu Pustiu*.

AMORUL UNEI MARMURE

Publicată în revista *Familia* din 19 septembrie – 1 octombrie 1868, această poezie se înscrie ca început al unei serii de poezii asemănătoare şi conţine deja afirmarea unui misoginism, a cărui substanţă şi termeni se vor îmbogăţi continuu pînă la sarcasmul din *Dalila*.

E posibil ca acest titlu : *Amorul unei marmure* să-i fi fost inspirat lui Eminescu, cum a sugerat-o Bogdan-Duică, de piesa franceză *Les filles de marbre* a lui Theodor Barrière şi Lambert Thiboust, jucată în 1862 la Iaşi de o trupă franceză şi reluată în 1863 şi 1868 de trupa Pascali la Bucureşti. Eufrosina Popescu juca desigur un rol în ea. Autorii, voind să dea o replică tezei lui Dumas din *Dama cu camelii*, susţin că femeile, în ciuda aparenţelor, au o inimă rece, sînt indiferente şi lucide, sînt de „marmură".

Poetul, iubind pe una din aceste creaturi marmoreene, îşi exprimă impetuos resentimentul său : el vrea să fie un rege asirian, să fie Satan sau Dumnezeu şi invidiază leul din deşert, oceanul, vînturile, care pot cel puţin să-şi dezlănţuie turbarea. El singur n-are pe nimeni căruia să-i destăinuie iubirea sa nebună : destinul a voit ca el să adore o piatră.

În realitate, poezia nu are decît o legătură îndepărtată cu piesa de teatru semnalată de Bogdan-Duică [1] : n-a rămas decît o asemănare de titluri. Şi nici nu e necesar aici să recurgem la opera lui Barrière şi Thiboust : chiar în România, Eminescu putea găsi un model în poezia lui Depărăţeanu intitulată *A une fille de marbre*, apărută în 1861 în culegerea *Doruri şi amoruri* [2].

Chiar dacă Eminescu nu este cu totul original în alegerea titlului său, textul redactat e în întregime al

1 *Buletinul Mihai Eminescu*, II, 6, p. 65-69. Perpessicius, I, p. 269.

2 Cf. Perpessicius, I, p. 269.

lui. Încă din 1866, după Perpessicius, el schițează prima formă – două strofe de dimensiuni mici (2258, 222 v.), în care exprimă o viziune sceptică asupra gloriei și imortalității –, apoi, tot în acel an, un șir de patruzeci și cinci de versuri (în strofe de cîte trei versuri lungi și al patrulea redus la un simplu emistih), anunță din punct de vedere formal textul definitiv (2259, 255-255 v.).

Sîntem surprinși, studiind această a două schiță, de inspirația care o animă : violența susținută, exprimată într-o serie de sarcasme pare a nu avea nici o legătură cu poezia publicată *Amorul unei marmure*, desigur violentă și ea în primele strofe, dar care se continuă apoi cu o anumită tandrețe.

În realitate, ni se oferă ocazia de a reține în esență, din această epocă a vieții sale, un procedeu al compoziției întîlnit de multe ori apoi la Eminescu : prima dată poetul așterne pe hîrtie schițe inspirate fie de personaje simbolice, fie teme filozofice foarte generale privind destinul omului și al universului. E vorba de drame, imense fresce, de poeme ciclice. Dar ele nu sînt decît începuturi. Din monumentul în construcție, Eminescu ia anumite materiale și le exploatează compunînd o operă de dimensiuni reduse. Acest al doilea moment al creației sale se caracterizează printr-o mare libertate : poezia de mici dimensiuni, extrasă de pe șantierul monumental, nu e strict fidelă nici în spirit, nici ca formă proiectului inițial. Ea păstrează totuși o trăsătură – și chiar acesta e scopul exegezelor pe care le întreprindem în această lucrare : să vedem legătura care unește a doua redactare de prima, pe de o parte, – să arătăm, pe de altă parte, cum redactarea a doua a căpătat originalitate, cum momentul nou se distinge de momentul încercării din care a rezultat.

Acest fel de investigație e uneori greu de realizat. Aici însă nu există nici o dificultate : *Amorul unei marmure* apare în ansamblu ca un fragment desprins dintr-un poem semiepic, semiliric, care ar fi avut drept

erou pe Horia. Desigur nu e vorba de Horia, personaj istoric, revoluționar ardelean executat pe roată în 1785[3]. E vorba de un nou Horia, un personaj mitic, creat după plac, de poet, după propriul său model : este fratele lui Mureșan, al lui Sarmis sau al Dacului, personaj pe care-l vom cunoaște curînd. El n-are nimic istoric ; e un împrumut de nume pentru poet — în companie cu alte personaje de care se leagă în chip bizar într-o notă înseilată pe o variantă a poeziei *Amicului Filimon Ilia*[4] :

Nebunul de
amor
Șincai
Horia
Ovid

La ce trilogie se gîndea poetul ? Și cît de surprinzătoare este juxtapunerea acestor trei nume ! Un gramatician de la Blaj, un șef al revoluției ardelene, un liric latin. Toți trei sînt reuniți sub epitetul comun de *nebunul de amor*, iar această formulă foarte curioasă reapare ici și colo în manuscrisele acestei epoci, ca o obsesie. Astfel că suntem tentați să clasăm ciornele grupate în jurul *Amorului unei marmure* sub acest indice general : „amorul nebun, eroul devenit nebun din dragoste excesivă"[5]. Și într-adevăr, acest cuvîntcheie *nebun* îl regăsim într-o încercare din aceeași

---

3 Adevăratul Horia inspiră lui Eminescu, cam în aceeași epocă, o poezie de unsprezece distihuri în care Carpații, vechii munți, joacă rolul principal și recunosc pe răzvrătiți drept stăpîn al lor :

„Nalți suntem noi munții — zice — un vechi Carpat,
Dar el e mai mare, că ni-i împărat."

4 Perpessicius, I, p. 281.

5 E desigur frapant faptul că acest cuvînt *nebun*, caracterizează un erou revoltat, din primele ciorne în versuri, pe care Perpessicius le leagă de poezia discutată. Astfel citim în ms. 2258, 222 v, după două strofe despre glorie și nemurire, la care am făcut aluzie mai sus, aceste două versuri izolate :

„Cînd lumea otrăvită zvîrlind cu petre-n mine
Va rîde d-un nebun..."

epocă, în manuscrisul 2258, 223-223 v, pe care Perpessicius îl publică drept anexă, printre alte texte ale „submanuscrisului" *Marta* (Vol. I, p. 513). Aceste strofe, scrise pe foi deteriorate de o lungă purtare în buzunar, sînt considerate de Perpessicius vecine, prin scris, cu anumite variante la *Amorul unei marmure*. Citim în strofa 10 versurile :

„Mormînt era odată și națiа română
Ființa cea nebună fu Horia al meu
Ce arunca în hohot cu fulgerul în mînă
Blăstem lui D-zeu."

Epitetul surprinde într-o încercare poetică de inspirație patriotică în care Carpații, Dacii și Libertatea, „copilă răpitoare", joacă roluri principale, simbolice.

Astfel, în aceeași epocă, redactînd o poezie de dragoste destinată tiparului și o schiță de poem național, Eminescu era obsedat de această noțiune de „nebunie".

* *
*

Această primă constatare ne împiedică să dăm formulei *nebunul meu amor* din versul 14 din *Amorul unei marmure* sensul convențional și banal căruia i-ar corespunde în franceză „fol amour" (amor nebun). De altfel, expresiile vecine : *cumplita mea durere*, îndeosebi, și tonul general al bucății, ținînd cont chiar de exagerarea romantică, trădează o violență și un sarcasm care depășește cu mult valoarea curentă a expresiei „amor nebun".

Trebuie deci să mergem mai departe în aceeași direcție, adică să analizăm, în măsura posibilă, motivele care fac din Horia o „ființă nebună", încercînd să înțelegem cum Eminescu, asimilîndu-se eroului său, participă la furia și nebunia lui.

În ansamblu, în pasajul pe care l-am citat, „blestemul" contra lui Dumnezeu are de ce să ne surprindă. Cel care-l rostește e un Horia imaginar, *Horia al*

meu – zice poetul –, iar nu curajosul revoltat ardelean care nu era deloc un filozof ateu.

Pentru ce acest *blestem* ?

Răspunsul ne e dat în manuscrisul 2259, 255-255 v, premergător *Amorului unei marmure*, în care cuvîntul *blăstem* şi verbul a *blăstema* apar în vecinătatea unor expresii de o violenţă susţinută :

„Eu viu să cer nu viaţă, amor şi fericire,
Nu... ură şi blăstem"

declară personajul căruia îi dă cuvîntul poetul. Cui se adresează el ? Se pare că femeii iubite. Şi de ce-i cere el *ură* ? Explicaţia e în versurile 23-24 :

„Eu nu cer decît ura-ţi, să ştiu însă în fine
Că-un gînd d-al tău e-al meu."

Dacă poetul cere astfel *ura* din disperarea de a nu fi obţinut *dragostea* este nu numai pentru a pune stăpînire pe o parte cel puţin din fiinţa iubită, adică pe acea parte în care fiinţa îl detestă, ci şi pentru ca ceilalţi, şi în speţă femeea iubită, să fie la unison cu *ura* lui proprie. Căci el e plin, într-adevăr, de *ură*. Are *blestemul* în inimă (vers 4), *blestemă* universul întreg şi fericirea lumii din cauza nenorocirii sale. Această imprecaţie culmineză cu strofa 4 :

„Urăsc întreaga lume c-o patimă atee
Urăsc a mea fiinţă, urăsc inima mea
Aş blăstema pe mama fiindcă e femee
Femeea ca şi ea."

Ură fără margini şi care nu cruţă nici pe Dumnezeu, nici ceea ce omul are mai sfînt, mama sa, acesta-i paroxismul provocat de disperarea iubirii în omul îndrăgostit de o femeie indiferentă, ca marmura.

Disperare lucidă, care se poate legitima prin motive clare. Căci citim, într-adevăr, în strofa următoare :

Sunt rău fiindcă mintea îmi seacă de turbare
Că nu am neci un atom din ensu-i diafan
Neci însuși o privire, fie omorîtoare
Neci partea lui Satan. [6]

Aceste două strofe au dispărut din versiunea definitivă, — care are multe atenuări, dacă o comparăm cu această ciornă. Dar acest ansamblu de gînduri și sentimente paroxistice, Eminescu nu l-a abandonat niciodată. Trebuie să credem chiar că, dimpotrivă, forța și coerența lui i s-au impus ca manifestări de mare valoare lirică.

Într-adevăr, în încercarea de dramă intitulată *Mira*, pe care Perpessicius o publică la nivelul variantelor bucății *Melancolie* [7], regăsim aceeași temă îmbogățită cu toate implicațiile sale : în actul I, scena IV, Ștefan destăinuie lui Maio iubirea sa pentru Mira. Era fericit, dar într-o zi el zări pe Mira, tînăra fată :

„Pîn' te-am văzut, o Mira... pîn' te-am văzut în față,
Înger cu sîn de piatră, cu diadem de gheață..." [8]

Acest „sîn de piatră" ne duce imediat cu gîndul la *Amorul unei marmure*, iar certitudinea de a nu avea parte, în nici un fel, de ființa iubită e analizată și aici, prin personajul imaginar Ștefan, dar într-o formă mai căutată, mai circumscrisă :

„...O lume, cer și fire
Au cîntecu-i, visarea-i, o lacrim'-, o privire
Și-n lumea asta-ntreagă sunt eu și numai eu
Ce n-am nici o atomă din tot cugetul său.
Și tocmai de-asta mintea îmi seacă de turbare
Căci n-am neci o privire fie omorîtoare
Căci nu am neci un atom din ensu-i diafan
Neci partea nopții palizi, neci partea lui Satan." [9]

---

6 Vv. 17-20. Perp., p. 270.
7 Perpes., vol. I, p. 368 și urm.
8 Vv. 181-182. Perp., vol. I, p. 374.
9 Vv. 211-218. Perp., I, p. 375.

Blestemul contra lumii și contra mamei se exprimă într-o formă asemănătoare :

„De-aceea urăsc lumea c-o patimă atee
Ș-aș blăstăma pe mama, fiindc-a fost femeie
Femeie ca și dînsa..." [10]

Această îngrozitoare imprecație pare de fapt a fi cea mai adecvată pentru poet, cînd vrea să atingă punctul culminant al revoltei nepioase. Și nu ne depărtăm de temc noastră semnalînd că în *Rugăciunea unui dac* găsim același blestem pe buzele unui personaj care, și el, cum vom vedea, trăiește un violent resentiment față de femeia iubită. *Rugăciunea unui dac* ne va apărea drept poemul în care Eminescu atinge treapta cea mai înaltă a impietății și sacrilegiului antireligios. Paroxismul revoltei atee coincide în lirismul lui Eminescu cu imprecația contra unei mame :

„Pin' ce-oi simți
Că pot să-mi blestem mama pe care am iubit-o".

Astfel, ne găsim în fața unui sistem de idei și de imagini care formează un bloc și a căror coerență e deja solidă în 1868. Odată cu redactarea acestei poeme, convențională în aparență, cu străluciri excesive, care este *Amorul unei marmure*, apare — împinsă în umbră, dar prezentă — o temă esențială a lirismului eminescian : revolta atee născută din disperarea iubirii.

De ce natură este acest amor pasionat și decepționat ?

Ceea ce izbește în general, îndată ce încercăm să-i prindem caracterul, este nuanțarea întrucîtva a reîntoarcerii la sine, ca un fel de egoism. Pasiunea pe care o încearcă omul pentru femeia marmoreană și regretul pentru răceala ei se complică cu sentimentul de a fi micșorat, redus, pierdut în acest dispreț

10 Vv. 219-220, Perpessicius, I, p. 375.

glacial. Dimpotrivă, dacă femeia ar răspunde la atîta iubire, nu numai că ea ar avea de cîştigat, fiind glorificată pentru totdeauna, atingînd nemurirea, dar mai mult : poetul şi-ar simţi propriul său geniu crescînd la infinit. Citim în *Mira :*

„O ! de m-ar iubi Mira, de m-ar iubi atunce
M-aş face-o filomelă ce cîntă-n sînte lunce,
M-aş face-un poet înger dintr-un tiran de fier
Ce înnegreşte lumea sub cel mai senin cer." [11]

La fel, în ciornele pentru *Amorul unei marmure* citim (ms. 2259, 255-255 v.) :

„Căci eu nu cer iubire, c-atîta bine
M-ar face dintr-un atom egal cu D-zeu." [12]

În ciorna 2262, 1, schimbările promise poetului de certitudinea iubirii sînt şi mai extravagante. Pare că o contaminare cu tema Horia a avut loc, orientînd triumful sperat în sensul satanismului atotputernic. Într-adevăr, „iubirea sfîntă" a femeii ar da omului forţe suficiente pentru a deveni un blestem. Formula e stranie. O regăsim în strofa 9 :

„Prin sînta ta iubire aş fi blăstemul mare
Ce vijie-n abisuri a demonilor chor
Părînd suflet de tunet un gînd de răsbunare
Archangel de omor."

Această strofă 33-36, cu o semnificaţie neprecisă la prima lectură, conţine unul din acele grupe de cuvinte-cheie care permit adesea să stabilim legături lămuritoare de la un text la altul. Este grupul *Archangel de omor* care pare în mod cert să chinuie pe poet în acea epocă. Astfel, Carpatul revărsîndu-şi lava sa arzîndă pe fruntea apărătorilor libertăţii, Horia va apărea în lumină, — sau cel puţin statuia lui

11 Vv. 191-194, Perpessicius. I, p. 270.
12 Vv. 21- 22, Perpessicius, I, p. 271.

„statua ta sculptată
De angelul Omor." [13]

Recunoaștem în aceste încercări lirice începutul unei opoziții, care se va arăta curînd fecundă, între geniul binelui și geniul răului, personificate în ființe supranaturale sau mitologice, cele două categorii aflîndu-se uneori amestecate, ca în *Venere și Madonă*. Pentru moment „iubirea sfîntă" se opune arhanghelului morții, sau același personaj asumă, într-o manieră ambiguă, natura celor doi îngeri ostili, putînd deveni în același timp Satan și Gavril [14].

Sîntem aici la sursa primară a ceea ce am numi „angelogia eminesciană", temă atît de bogată și atît de personală, încît nu putea fi explicată în geneza ei printr-o simplă influență a creațiilor romantice din Occident.

*

E important de observat că poema *Amorul unei marmure*, desprinsă din ansamblul primitiv de care ținea, nu mai păstrează deloc urmele acelui sarcasm ucigător, nici revolta smintită, — disproporționată prin violență ei față de cauza care a provocat-o : răceala unei femei.

---

13 Ms. 2258, 223-223 v, vers 8. Perp., I, p. 513. La fel, în proiectul dramei *Mira* formula reapare, — de data asta rostită de un personaj feminin, Mira însăși. Într-adevăr, citim în sumarul actului V o mențiune dintre cele mai curioase. Sîntem în momentul cînd Mira otrăvește pe Ștefan. „Beat de otravă și de iubire", Ștefan se apropie de ea, dar tînăra fată îi smulge pumnalul, îi spune că ea intră la mănăstire strigînd : *Un pas înainte și te omor cu pumnalul tău !* Cîteva clipe mai tîrziu, Ștefan moare și ea îl întoarce, mort, cu fața la pămînt. Eminescu scrie în paranteze : *Sunt îngerul omor.* Și aici uciderea e asumată de un personaj cu dublu caracter : de erou patriot, pe de o parte (moartea lui Ștefan permite triumful veritabilului moștenitor al lui Ștefan cel Mare, — Petru Rareș), iar pe de altă parte de erou romantic, copleșit de pasiune și de grijile vieții.

14 Manuscris 2259, 255-255 v, vers 46. Perp., I, p. 271.

Mai întîi, tînguirea e a poetului însuși, nu a unui personaj fictiv. Apoi ea e îndulcită, — satanismul se atenuează în folosul visului elaborat de poet, al acestei grandori sperate de el și al glorificării promise femeii, dacă ea consimte să-l iubească, așa cum el o iubește.

Astfel, de la șaisprezece ani, tînărul Eminescu visa acest fel de divinizare care l-ar fi ridicat deasupra lui însuși și i-ar fi permis să imortalizeze, printr-o anumită revenire, femeia care l-ar fi iubit. Dorință iluzorie. Mulți ani mai tîrziu, o poezie ca *Pe lîngă plopii fără soț* va măsura intervalul pe care viața însăși l-a trasat între visurile tinereții și decepțiile maturității.

JUNII CORUPȚI

Satiră violentă, poezia *Junii corupți* vădește de timpuriu gustul lui Eminescu pentru un fel de propovăduire națională și morală în ansamblu. Dacă e exact că bucata datează din anul 1866, se vede cum, la 16 ani abia, poetul își aroga dreptul de a biciui tineretul vremii sale căruia îi reproșa moliciunea și lipsa de căldură patriotică.

După o serie de cinci strofe pline de injurii usturătoare, apare ordinul dat acestor tineri corupți :

„Sculați-vă !"
„Sculați-vă... căci Roma a înviat !"
Poporul împărat înaintează !

S-a discutat mult despre natura exactă a acestui *popor Împărat*. Tudor Vianu [1] vede aici „poporul suveran al Revoluției franceze", în timp ce Perpessicius vede mai degrabă poporul italian care în această epocă începea să se elibereze de lanțurile lui. Am adăuga bucuroși că Eminescu în 1866, scriindu-și poezia la Blaj, în inima Transilvaniei latinizante, se

1 În *Poezia lui Eminescu*, p. 16. Citat de Perp., I, 274.

putea foarte bine gîndi la o anumită resurecție a *Poporului împărat* prin excelență, adică a poporului roman, sub aspectul diferitelor națiuni latine : franceză, italiană și română de asemenea, — cărora el le-a dat naștere. Ideea unei „romanități în mers", care avea să triumfe peste tot, dar pe care o trăda lașitatea tinerimii elegante, trebuie să-i fost familiară liceanului entuziast, discipol al lui Pumnul, venit chiar la Blaj, ca la cetatea sfîntă a latinismului. Ceea ce dă un plus de veracitatea interpretării noastre este imaginea grandioasă din strofa 9 :

„Vedeți...
Cum umbrele se-mbracă în zale ferecate,
Și frunțile cărunte le naltă de departe
Un Cesar, un Traian." [2]

E imposibil să nu credem că Eminescu se gîndește la propria lui țară, cînd evocă apariția gigantică a împăratului Traian.

Bucata se termină cu strofe descumpănite care anunță scepticismul *Epigonilor*. Ultimele versuri conțin o tresărire bruscă : tinerii corupți să tacă, — vorbele lor sînt indecente,

„...ca plîns la cununie,
Ca cobea ce îngînă un cînt de veselie,
Ca rîsul la mormînt." [3]

Există în verbul acestei bucăți un elan, o vigoare care frapează, — și multă retorică de asemenea ; excesul anumitor formule ne face să zîmbim. Se afirmă însă de pe acum forța pe care o vom regăsi în *Scrisori* sau în vreun articol politic, violent ca un pamflet.

Nu avem din *Junii corupți* decît un manuscris, copiat în caietul *Elena*. Anumite versuri sînt încercate pe ciorna din ms. 2262, 4 v care conține poezia *Amicului F. I.* E o dovadă suplimentară a datei exacte, 1866, indicată de Eminescu însuși în caietul *Elena*. Lucru

2 Vv. 52-54, Perpessicius, I, p. 24.
3 Vv. 76-79.

ciudat, poetul a așteptat mai bine de doi ani pentru a-și publica textul. El îl trimite revistei *Familia* la reîntoarcerea din turneul triumfal făcut în Transilvania cu trupa Pascali. Nici o îndoială că emoțiile patriotice trăite în această călătorie l-au făcut mai intolerabil pe entuziastul nostru, contemplînd tineretul „cosmopolit", desfrînat și politicianist din București în iarna lui 1868.

AMICULUI F. I.

În vremea cînd Mihai Eminescu se afla la Blaj, el legă prietenie cu un elev din clasa VII, de 22 de ani, Filimon Ilia. El însuși nu avea decît 16 ani, iar studiile sale stăteau pe loc ; scadența examenelor de trecere îi este totdeauna funestă. Totuși cultura și maturitatea lui de spirit îi permit să intre în relații cu un licean mult mai în vîrstă, a cărui valoare intelectuală e certă, dacă e să-l judecăm după cariera realizată mai tîrziu ; el a devenit profesor de drept la Facultatea din București.

Eminescu dedică prietenului său aceste strofe puțin misterioase care apar în revista *Familia* la 30 martie 1869. *Amicului Filimon Ilia* e o bucată romantică, bogată în confidențe. Eminescu se încearcă în aceste cîteva strofe într-un gen în care va excela mai tîrziu : poezia lirică, foarte personală ca inspirație, nuanțată de neliniște metafizică.

Lucru curios, prima ciornă la *Amicului F. I.* care ni s-a păstrat este contemporană, după Perpessicius, cu ciornele la *Horia* și *Junii corupți*. Ea figurează în manuscrisul 2262, 4 v, ceea ce permite să-i atribuim data de 1866. Apoi, o versiune mai amplă — de 17 strofe — e recopiată în caietul *Elena* în 1867. Poema definitivă — care nu mai numără decît 12 strofe — nu e tipărită în revista *Familia* decît doi ani tîrziu. Refacerea pe care o suferă atunci nu e fără importanță. Cele cinci strofe care dispar sînt tocmai acele ce

conțineau aluzii biografice ; Eminescu evoca amintirea Tîrnavei, — rîul care trece prin Blaj — și plimbările făcute în tovărășia lui Filimon Ilia, plimbări, zice el, însoțite de schimburi de vederi filozofice și de discuții despre valoarea omului, a adevărului, a lui Dumnezeu. Tinerii credeau atunci în justiție și în dreptul imprescriptibil al fiecărui om de a „exista".

Așa cum ne apare, după mutilarea suferită, bucata *Amicului F. I.* nu mai este decît o plîngere despre trecerea timpului. „Visurile trecute" sînt date la o parte, ca frunzele de toamnă. Viața trece ca un fluviu ce-și uită izvorul ;

„Viața mea curge uitînd izvorul." [1]

Această impresie de fugă ireversibilă, al cărei curs nu-l poți cuprinde în întregime, acest sentiment că viața trecînd aruncă în uitare trecutul pierdut, apare ca o constantă atît de netă a lirismului eminescian, încît sîntem frapați să vedem că această temă majoră e definită într-o poezie încă de adolescență. Cuvintele *viața mea curge, viața-mi se scurge, alerg pe calea vieții mele* (v. 14) sînt repetate cu insistență. O altă plîngere le face ecoul :

„Mintea mi-e seacă, gîndul netot,
Pustiul arde-n inima beată." [2]

Sterilitate, nebunie, deșert sau chiar haos, iată cum își definește poetul starea lui de spirit în acest vîrtej în care-l tîrăște trecerea rapidă a timpului. Pare că orice fecunditate, orice echilibru al spiritului sînt compromise de sentimentul că timpul trece. Echilibrul moral și două versuri ca

„Am uitat mamă, am uitat tată,
Am uitat lege, am uitat tot," [3]

1 V. 8.
2 Vv. 27-28.
3 Vv. 25-26.

se prelungesc în remuşcări şi anunţă deja versurile de mult mai tîrziu din *S-a dus amorul,*

„Prea am uitat pe Dumnezeu,
Precum uitarăm toate," [4]

ca şi cînd, în toate etapele vieţii sale, Eminescu ar fi fost tulburat de aceeaşi nelinişte : pierderea sentimentului propriei sale realităţi, ameninţată dinafară prin scurgerea timpului, dinlăuntru prin uitare. E o dublă ameninţare contra credinţei creştine, contra unităţii, coerenţei, dominării de sine.

În acest „haos", prietenul credincios îi apare ca o barcă pe valuri, ca o stea printre nori, o torţă în noapte. Mai mult, fruntea lui senină e ca şi gîndirea lui Dumnezeu însuşi, iar sufletul său arde în sufletul poetului ca o flacără dulce şi misterioasă. Gîndind la prieten, poetul nu vrea să mai moară :

„Gîndind la tine nu voi să mor" [5]

Totuşi, în ciuda refuzului său, a revoltei însăşi, el simte că va trebui să suporte destinul comun, dacă „gîndul zilelor mele / Se stinse-n mintea lui Dumnezeu". Atunci el exprimă o dorinţă ; ar vrea ca amicul său să-şi îndeplinească o ultimă însărcinare faţă de el ; să-i aşeze o coroană pe frunte şi să-i pună lira la căpătîi. Dorinţă romantică mai ales, care termină cu o notă destul de banală o poezie începută sub semnul unei bogăţii incontestabile.

Să notăm în penultima strofă o modificare bizară introdusă de Eminescu în textul său primitiv. El scrisese întîi :

„Dar simt că gîndul zilelor mele
Se stinse-n mintea lui Dumnezeu
Şi ştiu că pentru sufletul meu
Nu-i loc aicea ci numa-n stele." [6]

4 Vv. 43-44.
5 V. 37.
6 Vv. 61-64.

Dar această afirmație putea părea excesivă. Cu un fel de sfială, poetul de 19 ani atenuează siguranța morții apropiate. Și scrie mai simplu :

„Dar dacă gîndul zilelor mele
Se stinse-n mintea lui Dumnezeu,
Și dacă pentru sufletul meu
Nu-i loc aicea, ci numa-n stele..." [7]

Notăm, în sfîrșit, această filozofie curioasă care pune în spiritul lui Dumnezeu „gîndul zilelor" pe care-l poate trăi un muritor. Noțiunea existenței lui Dumnezeu, stăpîn al destinului omenesc, surprinde în vecinătatea strofei 10, de asemenea în vecinătatea sarcasmelor din *Mortua est !* care sînt contemporane. Este adevărat că cerul, unde va fi condus poetul după moartea sa, nu este paradisul tradițional, ci „albul munte", sau stelele.
E posibil să intervină aici doar formule poetice, fără să trebuiască să le atribuim mai multă sinceritate decît acestei imagini a zborului *unui suflet* dus de îngeri, imagine pe care o găsim la fel atît în *Mortua est !* cît și în *Amicului F. I.*

Poezie romantică, în care se amestecă două teme, – vanitatea vieții și prețul prieteniei, *Amicului F. I.* ne lasă o impresie de dezechilibru ; prima parte e prea încărcată de disperare și nu înțelegem deloc motivele optimismului neașteptat care reconfortează pe poet ; amintirea unei prietenii excepționale nu explică schimbarea care intervine de la strofa 8, nici atmosfera de seninătate în care se scaldă strofele finale.

Studiul manuscrisului 2259, 7 v–9, mai exact al pasajului eliminat de Eminescu în timpul muncii de refacere din 1867–1869, aduce anumite lumini ; cele cinci strofe (v. 41–60) care încep cu *Tîrnăva prinsă* sînt într-adevăr revelatoare atît pentru circumstanțele biografice din care s-a născut poezia, cît și pentru amintirile concrete din care a pornit elaborarea ei,

7 Vv. 41-44.

amintiri ale convorbirilor sub cerul liber, în plimbarea de-a lungul Tîrnavei, ale celor doi adolescenți, Eminescu și Ilia.

Care au fost aceste conversații și despre ce ? Fragmentul *Tîrnăva prinsă* o indică ; era vorba de mari probleme metafizice :

„Ce este omul ? ce-i omenirea,
Ce-i adevărul ? Dumnezeirea ?" [8]

Întrebări de o amploare naivă, cărora ne-am bucura să știm ce răspunsuri le va da Filimon. Acesta nu le-a răspuns altfel decît așa :

„Și tu la nouri îmi arătai" [9]

cum ne încredințează manuscrisul. O variantă înregistrează același gest, însă îndreptat spre lună. Alte variante, și mai ales un pasaj adăugat în proză, sînt mai explicite. Citim de exemplu, ca o glosă la versul 47, această frază : „Orice definițiune ți-aș da, trece ca nourii în nestabilitatea idee-adevăr" [10]. Desigur, e dificil să pricepem exact sensul acestor din urmă cuvinte și construcția lor. E vorba de un complement ? Instabilitatea idee-adevăr, instabilitatea adevărului ? Probabil. Acest scepticism, simbolizat prin nori sau prin lună, lucruri în esență tranzitorii și în mișcare, este confirmat de altfel de glosele mai misterioase, dar la fel de semnificative, ca acest catren :

„Minciună sfîntă e adevărul,
Mîne va rîde lumea de el
Și ca într-însul să nu mă-nșel
Vă las pămîntul. Al meu e cerul." [11]

Astfel adevărul nu e decît o minciună, o iluzie. Într-o zi lumea îl aclamă, iar a doua zi rîde el. Pen-

8 Vv. 46-47.
9 V. 48.
10 Perpessicius, I, p. 281.
11 *Id., ib.*, p. 281.

tru a scăpa de această alternativă, — un singur mijloc : să părăsești pămîntul pentru cer. [12]

Mincinosul, — sau cel considerat așa —, fie că e crucificat (dar el reapare sub forma unui spectru și atunci pare că ar fi spus adevărul), — fie că e lapidat, cine este el ? Crucificarea ne face să ne gîndim la Christ. Și Christ fusese considerat drept mincinos (sau nebun), l-au ucis și apoi, după moartea sa, mesajul lui a devenit adevăr, așteptînd să ajungă iar minciună. Tulburat de aceste revirimente și metamorfoze, poetul preferă să nu cadă în neliniște, ci să le considere ca aparținînd pămîntului, lumii create, întorcîndu-le spatele... El preferă să privească cerul... Adică norul care trece... Notăm de asemenea acest distih :

„În țipătul copilului tău strigă-sînt ;
În gemetul unui murind el strigă-sînt." [13]

Ce personaj își afirmă astfel existența în inima răului absolut, — durerea unui copil, sau apropierea morții ? E Dumnezeu ? E greu de precizat, cu atît mai mult cu cît acest distih e urmat de cuvintele : *Ecoul Carpaților*, formulă care ne reașează în ambianța lirico-patriotică în care trăiește personajul Horia, nebunul de iubire. Am și semnalat în analiza manuscriselor pregătitoare la *Amorul unei marmure* aceste două versuri :

„Cînd lumea otrăvită zvîrlind cu pietre-n mine
Va rîde de-un nebun" [14]

---

12 Un anume comentar în proză tratează într-o formă alegorică aceeași problemă : „Ce-i adevărul ? Stafia (corectat : icoana) mincinosului ieri în lumina zburîndului azi. (Ieri a aruncat cu pietre în el, ca-ntr-un nebun), ieri l-a răstignit pe cruce ca pe-un criminal... mîine vor arunca cu pietre-n el, ca-ntr-un nebun... Ca să nu mă-nșele și pe mine acest criminal nebun îi dăruiesc pămîntul... Eu... mă mulțumesc cu cerul".

13 Perpessicius, I, p. 281.

14 *Id., ib.*, p. 270.

în care se găseau deja juxtapuse cele două note care caracterizează în prezent adevărul ; pe de o parte, el are privilegiul de a trece în ochii lumii drept o elaborare a unui nebun ; pe de alta, lumea aruncă cu pietre în cel ce-l proclamă.

Ecoul Carpaților, în care trăiește Horia nebunul, joacă aici rolul unui fel de oracol. Departe de lumea care face și desface, după plac, adevărul, numindu-l odată minciună, ca să-l consacre din nou apoi ca adevăr, eroul, suit pe un munte solitar, aude glasul cerului, al absolutului, — eliberat de orice îndoieli.

Această interpretare nu e de altfel prea depărtată de sensul sugerat de strofa 3 a fragmentului *Tîrnăva prinsă*... Citim aici de fapt :

„Dar credeam ambii în adevăr,
Sorbeam din aer ca din Dreptate,
Priviam în soare ca-n libertate ;
A fi credeam că-i un drept de fier."

Această strofă optimistă contrastează cu impresia ambiguă pe care o lasă precedenta și pe care ni le lasă ciornele de margine. Aici, nimic din îndoieli, ci numai afirmații ferme care aparțin registrului pe care l-am putea numi patriotic, și chiar naționalist, în poezia lui Eminescu. Apoi, brusc tonul se schimbă :

„Un an de lacrimi... și tot s-a stins,
Nu trec la oameni astfel de glume,
Visuri sunt visuri, lumea e lume
Și cu ea cată să te deprinzi." [15]

Totuși, adaugă poetul în strofa 5, amintirea „dorurilor tainice, sfinte" va fi păstrată...

„Dar tot, amice, nu voi uita
Acele doruri tainice, sfinte...
Farmecul vieței, îl ții tu minte ?
Cum șoptia dulce, deși minția." [16]

---

15 Vv. 53-56 ; Perpessicius, I, p. 281.
16 Vv. 57-60, *ibid.*

Ne putem mira de ce Eminescu a escamotat în versiunea definitivă aceste 5 strofe ale fragmentului *Tîrnava prinsă...* care ne prezintă ambianța spirituală în care a fost concepută poezia întreagă la început. Cum trebuie interpretată această mutilare ?

Explicația cea mai veridică, ivită în minte acum, este următoarea : aceste versuri au fost scrise la puțin timp după ce Eminescu a părăsit Blajul. Tînărul rătăcitor își amintește de lunile fericite petrecute în Transilvania. Realitățile dure ale vieții, mizeria, izolarea făceau să-i apară acea ședere pe malurile Tîrnavei ca un fel de paradis pierdut, — un paradis în care visul era posibil, unde iluziile sfinte despre adevăr și dreptate nu intraseră în conflict cu realitățile dure ale lumii oamenilor.

Cîteva luni mai tîrziu criza a trecut. Eminescu sufler la teatru, membru al unei trupe de actori, a depășit zăpăceala în care l-a aruncat primul său contact cu existența de vagabond. Bate în retragere încrezător și nu mai păstrează decît elementele generale, valabile pentru el și pentru cititorii săi. Bucata rămîne dedicată amicului său ardelean, dar nu mai apare nici un detaliu concret. Eminescu în 1869, cu cîteva luni abia înaintea acestei schimbări care-l face din sufler înfometat și sărac student în filozofie, întreținut de familie, Eminescu aruncă un ochi înapoi, asupra anilor de criză pe care abia a trecut-o și încredințează publicului o poezie lirică pe care o putem lua drept un exercițiu, dezvoltat frumos, pe tema melancoliei, a tristeții și a prieteniei ; mărturia pe care o conține acest text despre o etapă încheiată e de mare preț pentru Eminescu, chiar dacă el mutilează, din grijă pentru artă și universalitate, opera primitivă. Informați despre strofele pe care el le elimină, putem mai bine înțelege pe acelea păstrate și le putem restitui întreaga lor importanță în biografia spirituală a poetului.

LA MOARTEA PRINCIPELUI ȘTIRBEY

Bucată de circumstanță, care tocmai încheie ciclul poeziilor de tinerețe ale lui Eminescu, *La moartea Principelui Știrbey* a apărut pe o foaie volantă în aprilie 1869, în compania altor două poezii : — una a lui Basiliu Demetrescu, cealaltă a lui Ioniță Bădescu.

Textul redactat de Eminescu se distinge net de versurile mediocre ale celor doi colegi ai săi. El nu e lipsit nici de amploare, nici de suflu. Cele patru strofe, în ritm trohaic, se compun din versuri foarte lungi — 15/16 silabe — pline de maiestate, ca sunetul de clopot funebru evocat în primul vers. Dar dacă studiem mai de aproape această poezie, observăm repede că e construită din locuri comune și imaginile folosite de Eminescu par să facă parte dintr-un arsenal din care el se adapă în virtutea unei deprinderi tradiționale. Astfel, îngerul cu aripi negre, steaua care se stinge, tunetul din cer îi vin în minte ca tot atîtea simboluri acceptate, banale, pe care le salvează numai amploarea ritmului, maiestatea necontestată a tonului. Ultima strofă, în întregime, atestă această critică ; un lucru monoton exprimat sub aspecte diferite e formulat în primele trei versuri ; care e vulturul ce cade ? ; ce stîncă se prăvăle ? ; ce tunet s-aude ? ; cine e leul acesta ? Ultimul vers dă răspuns :

„Este Domnul României ; Barbu Dimitrie Știrbey !"

Se simte voința de a atinge o simplitate grandioasă, cu atît mai frapantă cu cît restul bucății nu e lipsit de o anumită emfază. Procedeul e vizibil și trădează graba scriitorului presat de circumstanță.

Totuși, *La moartea Principelui Știrbey* atestă un poet stăpîn pe verbul său și foarte iscusit în transpunerea inspirației într-un ritm sigur, și ca necesar. Astfel, primul vers corespunde de minune bătăilor grele ale clopotului funebru :

„Turnurile mișcă-n doliu a lor inimi de aramă"

Al treilea :

„Cu cîntarea-i plîngătoare lumea mişcă, lumea cheamă"

reprezintă şi el o reuşită incontestabilă ; el redă eficace legănarea clopotului mare şi transpune ritmul în doi timpi, monoton şi trist.

Ne place să judecăm *Venere şi Madonă* ca fiind prima operă ce merită titlul de „eminesciană". Dar poetul care improvizează *La moartea Principelui Ştirbey* redactează aproape în acelaşi timp versurile din *Venere şi Madonă*.

De asemenea, nu trebuie să facem o separare prea netă între ultimele poezii ale adolescenţei şi primele capodopere. Desigur, cronologia ne invită să distingem o ruptură ; exact un an a trecut între publicarea poeziei pe care o analizăm şi apariţia în *Convorbiri literare* a *Venerei şi Madonei*. Această distanţă corespunde de altfel unei etape mari în biografia lui Eminescu ; între timp el a părăsit România şi s-a instalat la Viena, ca student. Dar analiza *Venerei şi Madonei* ne permite să reducem la o justă măsură un interval admis în general ca imens. De altfel, acest interval poate fi acoperit prin studierea celor două caiete *Elena* şi *Marta*. Un anumit număr de poeme care figurează ca manuscris în aceste caiete au apărut în *Familia*, dar un mare număr de alte poezii au rămas totdeauna în manuscrise ; ele prezintă o aşa complexitate de teme şi încercări că ar merita o cercetare aparte [1]. Ele permit să urmărim în trepte pro-

1 Un astfel de studiu ar depăşi cadrul lucrării de faţă. Să adăugăm însă că autorul acestui volum a făcut totuşi acest studiu : în volumul omagial *J. Boutière* (1967), A. Guillermou a analizat toate poeziile eminesciene transcrise în caietele *Elena* şi *Marta*, pe care Perpessicius le publicase încă în vol. I al ediţiei sale academice, M. Eminescu, *Opere, I, Poezii publicate în timpul vieţii* (poetului), 1939, p. 454-502, cu observaţii amănunţite, pornind desigur de la cele spuse în acest volum, minus afirmaţia de mai sus că temele mari ale operei poetice eminesciene se găsesc în germene, toate, în aceste două caiete. În realitate, evoluţia rapidă şi impresionantă a

gresul lui Eminescu. Ele ne îngăduie de asemenea să dobîndim impresii mai exacte asupra temperamentului creator al poetului nostru ; cea mai mare parte a temelor tratate mai tîrziu în diferite opere tipărite coexistă, la origine, în aceste caiete şi constituie un fel de tezaur general al cărui inventar îl putem face de pe acum. Eminescu se va adăpa mult timp la acest tezaur şi partea înnoirii, a invenţiei reale ne apare restrînsă dacă studiem de aproape această „rezervă" acumulată în tinereţe.

Cultura pe care Eminescu o va căuta la Viena sau la Berlin va îmbogăţi desigur inspiraţia sa. Dar acest aport filozofic sau literar nu va afecta într-o manieră esenţială viziunea asupra lumii, statornicită bine în conturul ei mare. El nu face decît să-şi alimenteze cu o substanţă asimilată atît de personal un lirism spontan, ale cărui teme mari nu vor mai varia.

VENERE ŞI MADONĂ

Această poezie, prima pe care Eminescu o publică în revista *Convorbiri literare*, indică o etapă esenţială în cariera sa. Cu *Venere şi Madonă* încep cei mai mulţi comentatori studiul poetului nostru, lăsînd în umbră toate operele apărute înaintea datei de 15 aprilie 1870.

---

liricii lui Eminescu a fost, cum spunea Ibrăileanu, imprevizibilă ; nimeni din cercul *Junimii*, care cunoştea bine specificul gîndirii şi al aspiraţiilor poetului, nici Slavici, prietenul său intim, nici Creangă, nici Maiorescu, de faţă adesea la procesul definitivării unor poeme mari, ca *Luceafărul*, nimeni deci nu a putut prevedea devenirea poetului, apariţia uimitoarelor lui poezii de maturitate, — a *Scrisorilor* mai ales, a frumoasei colecţii de 7 poeme date lui I. Vulcan pentru *Familia*, în primăvara lui 1883, pentru a încheia, simbolic, acolo unde începuse, o carieră poetică meteorică, în 1866 ; deci temele lui poetice au avut o evoluţie mult mai complexă *(N. tr.)*.

E sigur că această poemă merită să ne reţină atenţia, întîi prin sine, apoi pentru că inaugurează relaţiile lui Eminescu cu mediile junimiste de la Iaşi. Iacob Negruzzi a fost intermediarul ; el era atunci redactorul şef al *Convorbirilor literare*. În cartea sa *Amintiri din „Junimea"* el povesteşte cum într-o seară, revenind acasă mai devreme ca de obicei, pentru a visa la idila lui *Miron şi Florica* la care tocmai scria, găsi pe masă o scrisoare adresată „Redactorului *Convorbirilor literare*". O deschise crezînd după scris că e vorba de vreo poetesă din provincie, dornică să i se publice versurile. Scrisoarea era semnată Eminescu şi numele i se păru artificial, ca un pseudonim. Citi poezia, fu entuziasmat, împărtăşi a doua zi entuziasmul său lui Titu Maiorescu care socoti *Venere şi Madonă* demnă de o lectură publică la *Junimea*. Iacob Negruzzi adaugă că i-a scris lui Eminescu pentru a-l felicita, pentru a-i transmite observaţiile critice ale adunării şi pentru a-l încuraja la alte trimiteri.

Oricare ar fi gradul de încredere ce merită această relatare, redactată 20 de ani mai tîrziu, ea prezintă interesul necontestat al mărturiei despre succesul obţinut, în ansamblu, de Eminescu. Acest succes se explică prin oboseala publicului românesc, legănat prea mult timp de melodia afectată a operelor contemporane. Vigoarea, vivacitatea dramatică a strofelor acestora, semnificaţia lor pesimistă, nuanţată de tresărirea iubirii de la sfîrşit, trebuiau să apară ca tot atîtea bogăţii noi, absolut proaspete, pe care nimic nu le putea anunţa în literatura română a anilor dinainte.

Totuşi *Venere şi Madonă* ne apare tributară anumitor formule romantice care înfloreau în literatura Occidentului de multe decenii, cum e aceasta exprimată în versul 47 ce ne aminteşte doctrina faimoasă a regenerării prin iubire :

„Suflete ! de-ai fi chiar demon, tu eşti sîntă prin iubire."

Mai mult, o anumită incoerenţă se manifestă în lanţul ideilor şi trădează, de la un capăt la altul al

poeziei, o vervă juvenilă care nu se știe disciplina încă.

Primele patru strofe celebrează pe Venus antica, „ideal pierdut în noaptea unei lumi ce nu mai este", Venus cu „braț molatec ca gîndirea unui împărat poet" [1], personaj de o frumusețe pură, divinizarea frumuseții feminine.

Rafael a visat pe zeiță și a pictat-o sub trăsăturile Madonei. Aici chiar textul lui Eminescu ezită puțin ; această Madonă are o față de înger fiind totuși femeie, căci femeia e prototipul îngerilor din senin [2].

Astfel femeia e o creatură care se află legată într-un fel de planul divin, la geneza lumii. Concepție curioasă care reprezintă un „moment" în gîndirea lui Eminescu despre femeie ; mai mult decît un înger, ea a servit Cretorului de model.

De la strofa 5 coerența comparației se clatină. Poetul ne spune că imitînd pe Rafael și pierdut și el în viața poeziei a luat ca model o femeie și a transfigurat-o într-un înger dulce ca lumina. Dar această femeie nu este o pură capodoperă de grație, o Venus din legende, ci o ființă fără suflet și fără căldură ; fața ei e palidă de o beție bolnavă, gura învinețită de mușcarea corupției... Totuși poetul a știut să facă un înger și, mai mult, o sfîntă din acest demon.

Trebuie deci să subînțelegem, pentru ca paralelismul să se mențină, că Venus antica era demoniacă, în ciuda frumuseții sale senine și cvasidivine.

---

1 Această imagine nu e lipsită de frumusețe plastică, amintind de aproape de aceea a versului 16 din *La o artistă : „Astfel note muribunde... / Sbor... / Ca dulci gînduri de poet."*

2 Cuvîntul *prototipul* poate surprinde. Eminescu redactase, într-o ciornă anterioară, un vers și mai bizar : *„Căci femeia-i prototipul tru-a genesei plan divin"* (ms. 2255, 124 v, 125 v).

Forma *tru* (din *intro* latin), vie în macedo-română, nu e singura care frapează aici, ci mai ales noțiunea pe care o exprimă. Această noțiune devine mai de înțeles dacă facem o apropiere cu o strofă din textul *Seratei* care aparține caietului *Elena* (Perp., I, 454), strofă unde tînăra Ondina e numită : „Idee /Pierdută-ntr-o palidă fee / Din planul gegensei ce-aleargă / Ntreagă" (vers 117-120, p. 458).

Și poate aceasta este ideea secretă a lui Eminescu ; pictorul creștin, împrumutînd zeiței antice trăsăturile Madonei sale, alungă frumusețea păgînă. Divinizarea a reușit pe pînză, dar a eșuat în viață ; femeia transfigurată de poet nu rămîne divină[3]. „Dar azi vălul cade" ; omul nu rezistă propriei sale lucidități. De unde imprecațiile care reiau, ca un ecou, seria atributelor urîte, prin care femeia a fost caracterizată de la început.

Există o importantă mișcare „dialectică", dacă putem vorbi așa ; să o reținem, dacă voim să trasăm exact curba misoginismului eminescian. Teme anexe, luate din Schopenhauer sau Vigny, îl îmbogățesc apoi, dar la plecare ne găsim în fața unei doctrine foarte personale, afirmată încă de la 20 de ani. Ea are o nuanță religioasă ; căderea femeii provine din păcatul ei. Cuvintele „corupție", „inocență", „bacantă" „venin" sînt foarte semnificative în această privință. Îngerul a devenit demon, ca Satan, și tot efortul poetului de a face iarăși din acest demon o „sîntă" a eșuat.

El eșuează, dar poetul ratifică acest eșec și se consolează. Căci el e slab, iar acest demon e de adorat. Cu versul 41 tonul se schimbă, într-adevăr :

„Plîngi, copilă ?"

Sarcasmul strofelor precedente face loc rugăminții umile a omului care se acuză de a fi fost nedrept și care vrea să-și consoleze victima. Dar dacă ea e un demon, atunci este sfîntă prin iubire.

Există în această bruscă metamorfoză a acuzatorului — transformat în credincios pocăit — o incontes-

3 Credem că prin acest ocol se poate restitui coerența bucății. Pare tare neverosimil ca Eminescu să fi păstrat deliberat o comparație strîmbă. Trebuie, la un anumit nivel, ca comparația să-și regăsească echilibrul ; cel indicat de noi e satisfăcător ca idee. Altfel, dezechilibrul de suprafață, departe de a trece drept o lipsă de dibăcie, ne-ar apărea ca o stîngăcie voită.

tabilă îndemînare. Poate că e puțin prețioasă, dar nu e lipsită de umor. Poetul într-adevăr se dedublează. Jocul de cuvinte „iubirea sfințește" nu reușește să ne facă să uităm gravele condamnări de la început.

Rezultatul acestei mici „lovituri de teatru" finale este transformarea poeziei într-un fel de dramă în care intervine realmente ca personaj femeia. Eminescu a fost totdeauna atras de teatru ; numeroasele lui încercări de drame sînt o dovadă. Nu e indiferent de notat, de pe acum, că-i place să „mobilizeze" un poem liric, făcînd să trăiască și să se miște personajele prezentate.

Personajul principal în *Venere și Madonă* e Eminescu ; vehement la început, rugător apoi. Și nu e cel mai puțin important faptul că această bucată ni-l arată pe poet, zugrăvit de sine însuși, solicitat de tendințe contrare și lucid în momentul cînd tocmai ceda uneia sau alteia din tendințe.

*

Să notăm că primul manuscris la *Venere și Madonă* (2255, 124 v–125 v) [4] nu conține decît nouă strofe, exact primele nouă ale versiunii definitive. La început, poetul nu și-a imaginat împăcarea finală și bucata rămînea în întregime marcată de un misoginism fără retuș.

A zecea strofă apare ca izolată, la începutul unei pagini de ciornă (2255, 56), folosită de Eminescu pentru romanul său *Geniu pustiu*. Criticii români [5] s-au întrebat dacă inserția acestei strofe în textul prozei era voluntară sau Eminescu a vrut pur și simplu să folosească în romanul său o pagină aproape albă, pe care a scris doar aceste cîteva versuri. Strofa, de altfel, e barată ca și celelalte nouă pe cele două foi

4 Acest manuscris e contemporan, după Perpessicius (vol. I, p. 287), cu redactarea *Geniului pustiu*. El ar fi deci anterior lui 1869.

5 Murărașu, *Eminescu, Scrieri literare, Introd.*, p. XLIX ; Ion Scurtu, *Geniu pustiu, Introd.* Cf. Perpessius, I, p. 287.

ale manuscrisului precedent, fiind legată astfel de acest manuscris, — de care ar fi fost separată numai accidental.

În schimb, teza inserției voluntare[6] se sprijină pe faptul că Eminescu strecoară în romanul său o altă încercare poetică, adică o variantă a poeziei care va deveni *Înger de pază*. Pe de altă parte, strofa 10 nu apare deloc ca o urmare firească a strofei 9. E vorba mai degrabă de o reluare, un fel de rezumat al întregii poezii, care nu adaugă nimic nou și care poate, la rigoare, să-și fie sieși suficientă, ca formînd un tot. În fine, să nu uităm că Toma Nour, în *Geniu pustiu*, visează la Poesis sub trăsăturile unei Madone : el mărturisește lui Ioan cum i se pare uneori că zărește o fată tînără în locul Fecioare din icoana sfîntă. Această halucinație cu totul romantică e foarte înrudită cu tema din *Venere și Madonă*. Eminescu renunță apoi să mai includă acest catren în roman. El preferă să-l adauge, așa cum era, la cele nouă strofe deja făcute. Într-adevăr, cuvintele : *inimă stearpă, crudă, suflet de venin*[7] nu se potrivesc deloc cu personajul Poesis, — cel puțin așa cum el ne apare în acel moment al intrigei : abia mai tîrziu Toma Nour află de „trădarea" lui Poesis.

Faptul că acest catren nu era la locul lui în cadrul romanului explică de ce l-a eliminat Eminescu. Tocmai pentru că el corespunde caracterului eroinei și e legat de amărăciunea ulterioară a credinciosului suspinînd explică de ce Eminescu a avut brusca inspirație de a așterne pe hîrtie acest soi de rezumat al poeziei sale.

*

La fel ca pentru *Amorul unei marmure* s-a căutat pentru *Venere și Madonă* o „sursă". Călinescu a gă-

6 Înțelegem că Eminescu, scriind *Geniu pustiu*, ar fi aruncat pe hîrtie un catren pe care se gîndea să-l insereze în roman.
7 Vers 40, Perp., I, p. 289.

sit-o în aceste versuri ale lui Creţeanu, citate însă fără trimitere :

„Precum vedea înainte-i o mistică femeie
Cînd zugrăvea Madona divinul Rafael ;

. . . . . .

Dintr-o copilă făcui o zeitate..."

Apropierea duce la convingerea că Eminescu n-a inventat ideea centrală din *Venere şi Madonă*. Creţeanu de altfel nu este nici el absolut original, Călinescu găsindu-i un înaintaş în persoana lui Herder. [8]

Dar împrumutul unei comparaţii atît de banale nu contează aici. La fel însă sare în ochi o diferenţă : la Creţeanu, poetul imită pe Rafael făcînd dintr-o femeie un personaj divin. Eminescu stabileşte însă o corespondenţă mai subtilă între Venus şi femeia „adevărată", pe de o parte, şi Madona lui Rafael şi femeia „divinizată" pe de alta. Nu există o măsură comună între cele două scheme lirice pe care se află cele două poezii.

În realitate, Eminescu imită pe Eminescu şi am putea considera *Venere şi Madonă* ca o variantă elaborată a temei din *Amorul unei marmure*. Într-adevăr, personajul central este aici tot o statuie de marmură, o Venus care e în acelaşi timp *rece* şi *palidă*. Schimbarea sublimă — la care visează poetul — analizată de noi mai sus, reapare aici : femeia divinizată

8 *Opera lui Eminescu*, V, p. 320. Iorga, citat de Perpessicius, I, p. 286, notează cu mai multă dreptate : „Toţi imitaseră pe Bolintineanu ; cei ce aveau scînteia dumnezeiască într-înşii l-au repudiat însă îndată. Eminescu a rupt lanţurile, subit aproape, în 1870 prin *Venere şi Madonă (Adevărul ilustrat*, VIII, 2192, 8 mai 1895). Ceea ce Iorga spune despre Bolintineanu se poate spune de Creţeanu, Sihleanu şi de alţi predecesori mediocri ai lui Eminescu, — cu această nuanţă că Eminescu rupe mai degrabă cu sine însuşi, cel format sub influenţe suferite, rupe cu o formă exterioară lui. În ce priveşte esenţialul, adică inspiraţia, temele, linia este continuă. Nu vedem aici nici o ruptură, mai ales dacă împingem observaţia la o anumită adîncime.

să opereze cel puțin o transfigurare asupra omului care a transfigurat-o astfel și să facă un zeu din el !... Dar Venus-Madona eșuează.

O linioară, vizibilă în manuscrisul 2259, 38–38 v, în care apar pentru prima dată cele două strofe finale, simbolizează depărtarea care se adîncește între meditațiile poetului, visurile sale, exigențele și viața sa reală : el capitulează. Și poate formula : *tu ești sîntă prin iubire*, pe care noi am interpretat-o ca ecoul unui romantism occidental de tip Marion Delorme, exprimă o opinie convențională, puțin sinceră : e vorba poate de umor în măsura în care această soluție, „sanctificarea" prin iubire, ar putea consola pe poet de decepția lui și de neputința de a ridica femeia la nivelul foarte înalt la care Rafael a situat în general Madona sa.

EPIGONII

Cu poezia *Epigonii* abordăm una dintre primele mari opere ale lui Eminescu, una din acelea în care e exprimată o bună parte a filozofiei sale.

Trimisă din Viena, ca *Venere și Madonă*, *Epigonii* apare în *Convorbiri literare* din 15 august 1870. Și aici Iacob Negruzzi ne dă, în cartea sa *Amintiri din „Junimea"*, prețioase informații despre primirea în societatea literară moldovenească a poeziei lui Eminescu și despre felul în care acesta a voit să facă singur exegeza operei sale. Lucru ciudat, Eminescu nu pare foarte sigur de sine ; el primește de la început să i se corecteze textul. O astfel de atitudine poate surprinde : vom avea ocazia mai tîrziu de a opune unei alte atitudini, mai exigente, care va reflecta o conștiință mai vie a poetului despre propria sa valoare și despre misiunea lui.

La *Junimea*, critica e unanimă : se reproșează *Epigonilor* că exaltează scriitori ca Cichindeal, Mumu-

leanu, Pralea, Bolliac, a căror mediocritate e absolut evidentă. Eminescu le-a luat-o înainte. Încă la 17 iunie, el îi scrie de la Viena lui Iacob Negruzzi o scrisoare pe care acesta o publică ca şi cum ea ar fi un răspuns criticilor Junimii, deşi de fapt ea însoţea poezia trimisă.[1] În acest mesaj Eminescu anunţă clar intenţiile sale. El vrea să facă elogiul poeţilor de odinioară nu pentru că ar avea iluzii asupra meritelor lor, ci pentru că admiră la aceştia „naivitatea sinceră, neconştiută cu care lucrau ei". Eminescu pune, în ansamblu, problema în perspectiva ei adevărată : *Epigonii* nu e o bucată în versuri destinată unei pledoarii pentru o cauză pierdută, într-un proces artificial dintre „vechi" şi „moderni". Reabilitarea poeţilor minori români nu e căutată pentru sine. E vorba mai degrabă de o apologie a unui anumit mod de a scrie şi de a gîndi, de sinceritate şi credinţă profundă. Această credinţă o găseşte Eminescu la un autor ca Shakespeare : „Predecesorii noştri credeau în ceea ce scriau, cum Shakespeare credea în fantasmele sale ; îndată însă ce conştiinţa vine că imaginele nu sînt decît un joc, atuncea, după părerea mea, se naşte neîncrederea sceptică în propriile sale creaţiuni. Comparaţiunea din poezia mea cade în defavorul generaţiunei noi, şi — cred — cu drept."[2]

Aceste cîteva rînduri precizează gîndirea lui Eminescu şi ne permit să definim, într-o anumită măsură, filozofia artei în această epocă. Spunem „într-o anumită măsură" ; într-adevăr, în cursul aceleiaşi scrisori către Negruzzi şi în textul *Epigonilor* ne va fi uşor să vedem punctele de vedere noi care nuanţează puternic această primă profesiune de credinţă. Eminescu vrea mai întîi ca poetul să creadă în imaginile pe care el le-a creat şi să nu le considere drept un simplu joc. Lipsa de credinţă, acest scepticism faţă de propria sa creaţie condamnă în ochii lui pe poet,

1 Cf. Perpessicius, I, p. 291.
2 Perpessicius, I, p. 291.

oricare ar fi valoarea sa, și-l alungă pe ultimul loc, mult după Bolliac și Donici.

Conștiința este, în fond, un pericol pentru artă. Ea naște scepticismul. Poeții „inconștienți", spontani și naivi din epocile credinței întrec pe moderni, *trezi de suflarea secolului.*

Dar această primă teză foarte coerentă și clară se complică îndată ce căutăm să studiem mai de aproape scrisoarea către Negruzzi. Eminescu declară în ea, într-adevăr, că scepticismul scriitorilor moderni nu trebuie să le fie imputat numai lor : „Noi, cești mai noi, cunoaștem starea noastră... și de-aceea avem atîta causă de-a ne descuragia".[3] Această descurajare, acest scepticism sînt deci cu totul naturale la poeții pierduți într-o ambianță de lupte zadarnice : lumea socială care-i înconjoară e adevăratul responsabil al abdicării lor.

Tînărul Eminescu vede chiar și la corespondentul său aceeași tendință spre descurajare. Opera lui Negruzzi *Cópii (de pe natură)* respiră, după el, amara credință că nu poți ajunge nicăieri cu actuala generație. Procesul scriitorilor moderni nu mai este deci adevăratul proces, — mai curînd însă el este al unei generații, al unui mediu social. După chipul acestei societăți, poeții sînt „trezi, dar reci", conștienți dar sceptici. Operele lor au „acel aer bolnav, deși dulce, pe care germanii o numesc *Weltschmerz.* Așa Nicoleanu, așa Schelitti, așa Matilda Cugler". Eminescu reproșează acestei tinere lirici românești că și-a dat seama de adevărul trist și sceptic. Acuzare ciudată sub pana unui mare pesimist, a poetului care chiar în *Epigonii* vădește în propria-i optică, un concept sceptic, disperat chiar despre lume, despre om și despre viață. Să nu uităm însă că „cearta dintre antici și moderni" se termină în poezia de care ne ocupăm nu cu o tresărire, cu o adeziune entuziastă la formele gîndirii sau ale artei reluate din vechime, ci cu o

3 *Id., ibid.*

afirmare radicală a vanității oricărui efort. La sfîrșit, nu mai știm cine vorbește ; este Eminescu, judecînd vremea sa, sau un Epigon care, în numele fraților săi, redactează o profesiune de credință pocăită. Aceasta e ambiguitatea poeziei, pe care scrisoarea către Negruzzi nu o lămurește, cum n-o face nici această mărturie a lui Eminescu, după trei ani, într-o scrisoare către Veronica Micle : „Nu merit laudele aduse pentru poezia *Epigonii*. E o concepție pe care o făurisem încă la Viena într-un elan de patriotism. Trecutul m-a fascinat întotdeauna. Cronicele și cîntecele populare formează, în clipa de față, un material din care culeg fondul inspirațiunilor." [4]

Această confidență, redactată patru ani după apariția *Epigonilor*, este amplu confirmată de studiul ciornelor care umplu foile între 1868 și 1874. Elan patriotic, desigur, de care nu ne îndoim citind proiectele confuze de drame istorice care se numesc *Mira* sau *Cel din urmă Mușatin* sau *Bogdan-Dragoș*. Mai mult, din această grămadă informă de note și de ciorne, Eminescu extrage anumite poeme. El le rupe din ansamblul în care au fost concepute mai întîi și le tipărește izolat, ca bucăți autonome. E ușor, cum am văzut, și e necesar de a repune aceste bucăți versificate în climatul lor original.

Dar scrisoarea lui Eminescu către Veronica Micle nu ar prezenta un interes major, dacă ea s-ar mărgini doar să explice, — să scuze, am putea spune chiar — panegiricul care onorează pe Bolliac sau pe Donici. De fapt, ea are un cu totul alt scop. E drept că trecutul național inspiră pe Eminescu. Îl interesează nu numai vechile cronici, ci el trăiește într-un fel în sufletul marilor eroi ai istoriei românești și reconstituie dinlăuntru pasiunile și visurile lor. Autorul *Lacului* nu a început să trăiască emoții lirice decît împrumutîndu-le personajelor istorice sau legendare. El a fost

4 Torouțiu, *Studii și doc.*, IV, p. 127 ; cf. Perpessicius, vol. I, p. 298.

întîi Horia, Mureșanu, Ștefăniță, Sarmis, apoi și-a asumat meditațiile fiecăruia publicînd *Amorul unei marmure*, *Melancolie* sau *Rugăciunea unui dac*.

Epigonii, fapt uimitor, nu se abate de la această lege și, dincolo de confidențele lui Eminescu făcute lui Iacob Negruzzi sau Veronicăi Micle, trebuie să mergem la proiectul dramei *Mira* pentru a vedea intenția primă a poetului și geneza operei sale. Astfel vom avea în mînă cele două capete ale firului — dacă ne e permisă această exprimare —, înțelegînd în ce fel vin să se unească în aceeași poemă elogiul epocii de aur a literelor române și analiza pasionantă a mizeriilor timpului modern.

*

Prima încercare pe care o avem din *Epigonii* (ms. 2255, 329 v) poartă titlul *Maio*. E numele unui poet de curte, personaj din proiectul de dramă *Mira*. Acest poet trăiește pe lîngă domnul Moldovei Ștefăniță și e rivalul lui în iubirea pentru tînăra care dă numele piesei : Mira, fiica, mereu visătoare și bizară, — *lunatecă*, a primului ministru Arbore.

Eminescu voia să scrie o dramă istorică despre evenimentele care s-au desfășurat în Moldova după moartea lui Ștefan cel Mare. „Epigonul" Ștefăniță moare și el e înlocuit cu adevăratul fiu al lui Ștefan, Petru Rareș, crescut în secret, deghizat în pescar, pe malul Siretului. Eminescu complică după plac intriga sa : Ștefăniță se debarasează de ministrul său Arbore, pe care-l acuză de trădare. Arbore a promis în secret pe fiica sa poetului Maio. Ștefăniță s-a îndrăgostit de Mira și vrea s-o ia în căsătorie solemn. Mira răzbună pe tatăl său, ucide prin otravă pe prinț, chiar cînd misteriosul Petru Rareș e proclamat „domnul Moldovei". Petru vrea la rîndul său să se căsătorească cu Mira. Dar aceasta renunță atît la Petru Rareș cît și la Maio și, voind să rămînă virgină, se otrăvește.

Acesta e proiectul confuz din care nu avem decît schema (ms. 2257, f. 9 v) și ciornele, versificate sau nu (2254, 65 v–69 ; 2257, 163 v). Eminescu urmărea vizibil în această dramă, mai puțin să reînvie o epocă istorică a Moldovei, cît să pună în scenă personaje cu valoare simbolică. Astfel, Ștefăniță și Maio iubesc amîndoi pe tînăra Mira, dar unul în felul unui demon, iar al doilea ca un înger. Ștefăniță e un fel de Hamlet sau mai degrabă un Faust care așteaptă de la iubire o nouă tinerețe [5]. Maio însuși e un visător și un patriot care împinge devotamentul pînă la a renunța la Mira în favoarea lui Ștefăniță, îndată ce a crezut necesar acest sacrificiu pentru fericirea suveranului și, în continuare, a întregii Moldove.

Se pare că lui Eminescu i-a plăcut să se reprezinte pe sine sub trăsăturile lui Ștefăniță și ale lui Maio, exprimînd în același timp dublul aspect al propriului său temperament, aspectul „demoniac", violent, pasionat și aspectul melancolic, plin de o dulceață dureroasă.

Monologul lui Maio — cele cinci strofe din manuscrisul 2255, 329 v — prezintă deci un interes major pentru studiul *Epigonilor*. Eminescu inserează în poemul său pasaje întregi din această ciornă. Nu e nici o îndoială că, la început, inspirația din a doua parte a *Epigonilor* s-a înrudit de aproape cu acea parte din meditația lui Maio.

Poetul curții, „pierdut în gînduri triste", conversează cu idealurile și face „palate pentru actrițe" :

„La actrițe fac palate"

Formula e amuzantă și ar ajunge pentru a alunga orice îndoială : Maio e același personaj ca autorul poeziilor *La o artistă* sau *Amorul unei marmure*.

Înaintea reginelor Maio se prezintă în zdrențe, dar „cu fața de încînt" :

„Îmi cîrpesc cerul cu stele, îmi cîrpesc marea cu valuri"

5 Cf. 2254, 65 v-69, versurile 167 și urm. Perpessicius, I, p. 373.

Ne gîndim imediat al versurile 79–80 din *Epigonii* :

„Voi, pierduți în gînduri sînte, convorbeați cu idealuri,
Noi cîrpim cerul cu stele, noi mînjim marea cu valuri." [6]

Apropierea dintre cele două pasaje e frapantă și sugestivă mai mult decît o idee. Formula „noi cîrpim cerul cu stele" are în *Epigonii* un aspect net pejorativ. În timp ce cei vechi, „pierduți în gînduri sînte, convorbeau cu idealuri", modernii, *Epigonii*, „cîrpeau" cerul cu stele, „mînjeau" marea cu valuri. Or, Maio face exact la fel : nici el nu e un Epigon, pentru că și el, pierdut în gîndiri triste, „conversează" cu idealuri.

Există un fel de contradicție în valoarea dată de Eminescu cuvintelor sale, din loc în loc. Verbul „a cîrpi" în gura lui Maio capătă valoarea unei expresii figurate, puțin „funambulescă", dacă putem spune așa, și a aceluiași stil exaltat ca și continuarea confidenței sale. Uneori el devine călugăr foarte sărac într-o celulă, culcat pe zdrențe, cu capul pe un sac în chip de pernă. I se pare într-adevăr, puțin mai departe, că el ridică sau răstoarnă cu un suflu tronuri imense sau că este o furtună rătăcitoare.

Dar mai importantă e cercetarea strofei a patra. Descoperim aici o dezvoltare nouă :

„Cărți de joc îmi pare lumea, oamenii îmi par nebuni,
O convenție știința, legea o păpușărie,
Viața o monedă calpă cu surfață aurie,
Sufletul e o miasmă, ochiul e foc de cărbuni." [7]

Recunoaștem în aceste versuri un anumit număr de formule care anunță temele din *Epigonii* și mai ales imaginea o *monetă calpă*, — de apropiat de *totu-i calp* din versul 78, — și cuvintele O *convenție-i știința*, asemănătoare cu o *convenție* e *totul* din versul 94.

Acest flux de scepticism negativ își găsește explicația în ultima strofă. Maio nu trăiește mereu cufun-

6 Ms. 2255, 329 v, vers 4. Perp., I, p. 292.
7 *Ibid.*, vv. 13-16.

dat în această noapte „trenţuită, stinsă, rece" ; uneori cade asupra lui ploaia de raze dintr-un cer senin şi alb. Un înger trece pe acest cer ca un cîntec de clopot în noaptea calmă. Astfel, această învălmăşeală din versurile precedente se explică. Maio trăieşte într-un fel de vis, — are sentimentul „unei realităţi reduse" a lumii exterioare, numai apariţia divină a tinerei fete iubite îl reconfortează vremelnic în noaptea rece în care-şi duce existenţa.

Aşa se prezintă acest monolog : el conţine expresia romantică a unui fel de *Weltschmerz*, acel *Weltschmerz* pe care Eminescu în scrisoarea către Negruzzi îl deploră, găsindu-l în operele unei Matilda Cugler sau a unui Schelitti.

Şi e cu totul straniu că meditaţia lui Maio a trecut, aproape neschimbată în esenţă, în a doua parte a *Epigonilor*, ca şi cum Eminescu s-ar fi mulţumit să imprime o valoare negativă, pejorativă, destăinuirilor melancolice atribuite eroului său.

În realitate, simţim o tentaţie de a merge mai departe, crezînd că nu e o depărtare prea mare între starea de spirit a poetului Maio şi aceea a tînărului scriitor de douăzeci de ani, denunţînd vanitatea universală a epocii sale. Mai mult, dacă, în lumina analizei precedente, recitim scrisoarea către Negruzzi, putem vedea în anumite detalii cum ea alcătuieşte cu precizie o apologie a scepticismului modern sau, cel puţin, îl explică şi-l consideră inevitabil.

Căci, neîndoielnic, lipsa de credinţă, scepticismul, descurajarea, nihilismul, în sensul banal al cuvîntului, dau poeziei lui Eminescu caracterul ei specific. Şi autorul lui *Mortua est !* — a cărei primă schiţă datează din 1866 —, ştie bine că formula : *Toate-s praf...*, cu care se termină *Epigonii* traduce propria-i convingere, nu numai pe aceea a tinerei lirici româneşti, pe care se face că o critică în poezia lui.

Astfel se poate interpreta întreaga parte a doua a *Epigonilor*, drept o veritabilă profesiune de credinţă.

Această profesiune de credință este impregnată fără îndoială de o nuanță de regret, de disperare chiar. E posibil ca poetul modern să aibă nostalgia acelor epoci fericite, cînd scriitorii trăiau într-o iluzie binefăcătoare și credeau în chip naiv în propriile lor scrieri : „Ideea fundamentală e comparațiunea dintre lucrarea încrezută și naivă a predecesorilor noștri și lucrarea noastră trezită, dar rece." [8] Lucrarea celor moderni, conștientă, trezită, dar rece cîștigă desigur prin această luciditate o valoare patetică pe care n-o avea deloc opera anticilor. Mai mult decît o condamnare, Eminescu trasează un întreg program în *Epigonii*, programul propriei sale creații poetice, inspirată de o filozofie plină de amărăciune și de scepticism.

Iată-ne deci departe de prima interpretare pe care am putea-o da poeziei, dacă ne-am mulțumi cu o lectură cursivă și cu datele neprecise, confuze, pe care Eminescu însuși le dă despre opera sa lui Iacob Negruzzi. Desigur, rămîn în diatribă anumite strofe de critică sinceră. Versuri ca :

„Noi în noi n-avem nimica, totu-i calp, totu-i străin !" [9]

sau :

„Dumnezeul nostru : umbră, patria noastră : o frază ;
În noi totul e spoială, totu-i lustru fără bază" [10]

au același accent de violență și de indignare pe care l-am găsit deja în *Junii corupți*. Dar, fără îndoială, aici e ambiguitatea *Epigonilor* la care am făcut aluzie la început și pe care ne-am străduit s-o definim. Versurile satirice se învecinează cu cele conținînd afirmații sincere. Cum să credem, într-adevăr, că tînărul Eminescu nu-și însușește formula pusă în ghilimele, pe care o însoțește de un comentar aprobator :

8 Perpessicius, I, p. 291.
9 V. 78.
10 Vv. 70-71.

„«Moartea succede vieții, viața succede la moarte»,
Alt sens n-are lumea asta, n-are alt scop, altă soarte" [11]

Cum să nu ne imaginăm că Eminescu exprimă propriul său scepticism în versurile 103-105 :

„Ce e cugetarea sacră ? Combinare măiestrită [12]
Unor lucruri nesistente ; carte tristă și-ncilcită,
Ce mai mult o încifrează cel ce vrea a descifra." [13]

Să nu uităm, în fine, că al doilea manuscris al *Epigonilor*, 2257, 71-73, are ca titlu *Skepsis !*, cuvînt pe care Eminescu încearcă să-l scrie în greceşte în trei grafii diferite.

Ce înseamnă acest cuvînt dacă nu că *Epigonii* e o poezie a negației, a îndoielii universale, și că prima parte, plină de elogiul poeților naivi și sinceri, nu trebuie să ne dea iluzii ? Acești epigoni cu inima rece țin poate de adevăr, căci ei nu cred în nimic. Autorul, oricum, nu alege. Se mulțumește să zugrăvească cele două tablouri ale unui diptic : pentru a obține un contrast mai frapant, el idealizează pe cei vechi și ponegrește pe moderni. Nu se alătură nici

---

11 Vv. 97-98.

12 Eminescu scrisese întîi : *Ce e filozofia ?*, în manuscrisul său 2257, 71-73, v. 103. Perpessicius, I, p. 297. Retușul e semnificativ. O variantă atenua formula astfel : *Ce a fost filozofia ?* Versiunea definitivă : *Cugetarea sacră*, capătă o valoare mai generală, nemaipăstrînd nimic ofensator pentru filozofi, vii sau morți, dascăli ai tînărului student vienez.

13 E de remarcat că neologismul *a încifra*, creat întrutotul de Eminescu, cu o reală inspirație, se află și în încercarea de traducere a *Criticii rațiunii pure*. Dar concluziile ce le-am putea trage, pe urmele lui Rădulescu—Pogoneanu *(Kant și Eminescu*, articol din *Convorbiri literare*, iunie—aug. 1906), sînt anulate de nota lui Perpessicius la extrasul din acest articol ; s-a dovedit că traducerea din Kant e posterioară redactării *Epigonilor*. Totuși, nimic nu ne oprește să credem că această noțiune despre o realitate pe care o „încifrează", voind s-o „descifreze", a fost sugerată lui Eminescu de frecventarea lui Kant, începută odată cu fixarea sa la Viena.

unora, pe care-i admiră ca patriot și ca artist, nici altora, al căror reprezentant este el însuși.[14]

Astfel atingem poate ultima semnificație a acestui text ambiguu : el e neîndoielnic ambiguu, — și vrea să fie așa. Scepticismul suprem constă în a nu alege, în a pune față în față pe cei care cred și pe cei care nu cred, în a lăuda pe unii și a analiza necredința celorlalți, fără a se alătura în mod deliberat nici uneia din cele două tabere. Așa se explică acest cuvînt misterios *Skepsis !*, pus de Eminescu în fruntea ultimei ciorne, și ne explicăm de asemenea, totodată, împletitura deconcertantă de critici și de profesiuni de credință, care umple a doua parte a *Epigonilor*.

*

Eminescu nu și-a dezvăluit secretul în public. A șters din textul recopiat epigraful revelator. Fiecare va putea, la lectură, să interpreteze cum vrea elogiile sau atacurile satirice. Ne vom putea mulțumi chiar să vedem în această poezie o simplă dezbatere literară, un expozeu oratoric asupra opoziției clasice dintre antici și moderni, putînd aprecia că autorul a rezervat primilor o parte prea pozitivă... Eminescu însuși nu se trădează : scrisoarea lui către Iacob Negruzzi nu atinge esența problemei, adică dacă doctrina epigonilor nu e cea adevărată, împotriva idealismului naiv al predecesorilor.

---

14 Este incontestabil că Eminescu se așează pe sine între epigoni. Dar nu mai puțin incontestabil este faptul că separarea făcută de el între scriitorii erei de aur, de o parte, și scriitorii moderni, de alta, este foarte artificială. În 1870, Heliade și-a încheiat cariera și putea trece drept un „antic", dar Alecsandri nu are 50 de ani, Alexandrescu nu are 60. Bolintineanu trăiește încă, iar Negruzzi abia a murit. Se înțelege că Eminescu a ezitat să-l laude pe Crețeanu, al cărui nume figurează în ms. 2257, 71-73, versul 13 : *Liră de argint, Crețeanu*, dar l-a înlocuit cu Sihleanu. Ar fi fost într-adevăr prea mulți „moderni" în grupul „anticilor", sau discuția ar fi căpătat prea vizibil aspectul pe care îl are în realitate : o ceartă între moderni.

Dezbaterea rămîne deschisă. Ca toate marile texte, *Epigonii* se pretează la o exegeză ce nu riscă să decepționeze. E sigur că Eminescu ne-a lăsat aici o pagină strălucită, a cărei studiere în detaliu ar putea ajunge la o adevărată monografie, amplă, nelipsită de interes. S-ar putea arăta cum a știut să definească, în formule directe sau în strofe pline de savoare, arta diferiților poeți ; el își variază stilul pentru a-l adapta la scriitorul despre care vorbește ; e popular cînd vorbește de Donici, liric celebrîndu-l pe Alecsandri ; adoptă un ton al profetismului obscur, propriu lui Heliade, pentru a exalta pe descoperitorul misterioasei Delta, această schemă geometrică în formă de dublu triunghi ale cărui vîrfuri poartă numele : D-zeu, spirit, carne și natură.

Ar trebui, la drept vorbind, să continuăm vers cu vers acest poem cu formulele lui uneori curioase și voit ermetice. Multe definiții concise și puțin clare la prima lectură devin transparente, dacă le cunoaștem originea. Eminescu se inspiră în cele mai multe din *Lepturariul* fostului său dascăl, Aron Pumnul, sau din vechii cronicari. [15]

Ar trebui de asemenea să arătăm cu ce vigoare, în a doua parte a poeziei, Eminescu exprimă vederi pesimiste. Același vers care, mai sus, celebra lirismul unui Văcărescu, sau unui Alecsandri, face să răsune acum, ca-n ritmuri sacadate, adevărurile cele sumbre :

„Toate-s praf... Lumea-i cum este... și ca dînsa suntem noi" [16]

Eminescu părăsește jocul ușor al unei versificații plăcute și variate. Într-un tipar, voit uniform, curge o gîndire sigură deja de sine. El atinge astfel, și de la început, acea forță care va caracteriza mai tîrziu *Scrisorile*, acea vervă cu atît mai brutală, cu cît se

15 Cf. pentru amănunte, Călinescu, *Opera lui M. Eminescu*, V, p. 7 și urm. și II, p. 99 și urm., unde sînt indicate „sursele" *Epigonilor*.

16 V. 114.

exprimă în şirurile monotone, regulate, foarte cadenţate ale versurilor egale. Acest amestec de vigoare şi simplitate apare, de la *Epigonii*, înainte, ca unul dintre caracterele esenţiale ale noii formule artistice pe care o aduce Eminescu în literatura română.

MORTUA EST !

Mortua est ! apare la 1 martie 1871 în *Convorbiri literare*. Eminescu îşi expediază poezia din Viena şi o însoţeşte cu o scrisoare către Iacob Negruzzi, în care îşi exprimă o anumită nesiguranţă în legătură cu versurile sale. Ni se dă încă o dovadă despre modestia extremă a lui Eminescu, autor tînăr, modestie simulată, poate, care contrastează adînc cu mîndria şi intrasigenţa de care va da el dovadă mai tîrziu, ca şi cu grija şi munca minuţioasă pusă în redactarea primelor poezii. *Mortua est !* nu mai este deloc o încercare timidă, o schiţă stîngace pe care poetul s-o trimită la nimereală, conştient de imperfecţiunile care-i scapă. Din contră, e o operă la care lucra de cinci ani, pe care o ameliorează prin nenumărate retuşuri şi refaceri adînci.

Prima versiune pe care o avem la *Mortua est !* (ms. 2259, 1–2 v) poartă titlul *Elena* şi ca subtitlu *Meditaţiune*. E o poemă lungă de 90 de versuri în 12 strofe. Lucru ciudat, Eminescu încearcă o anumită varietate în rînduiala formală a operei : strofele 7, 14, 21 au fiecare şase versuri, în loc de patru. Poezia definitivă va păstra urmele acestei prezentări sub forma celor două versuri adăugate la strofa a şasea.[1] Dar Eminescu renunţă pentru restul bucăţii la proiec-

1 Cea mai mare parte a editorilor, publică *Mortua est !* separînd aceste două versuri din strofa finală ; ceea ce înseamnă să trădăm intenţiile poetului şi să justificăm într-un fel formula „veninoasă", după Perpessicius (I, p. 302) a criticului Grama care vedea în *Mortua est !* o bucată de „17 strofe şi jumătate".

tul său inițial, dovedind un fel de austeritate voită și discreție despre care găsim în opera sa multe dovezi.

Acest prim text a fost cu grijă recopiat de Eminescu în caietul său *Elena* ; poartă acolo data de 1866, octombrie, și trebuie deci să ne apară atît ca o operă a primei tinereți, cît și ca o operă bogată deja în semnificații pentru poet însuși.

Inspirată de moartea tinerei fete, meditația începe cu referirea la adevăruri destul de banale despre amenințarea funebră care apasă asupra fiecărei creaturi, și continuă cu evocarea resturilor oribile dintr-un mormînt.

„Un cran fără creieri, în loc de minte
Și-n el două funduri pustie în loc
Să văz două negre diamante de foc." [2]

Apoi, brusc, meditația își schimbă tonul și, în loc de a se întrista, poetul se felicită și se bucură chiar știind că iubita lui, „rază trecută din caos lumesc", cunoaște un nou univers, unde amorul și speranța nu sînt iluzorii, unde calomnia, crima și ura sînt cu totul excluse.

În sfîrșit, — și ajungem odată cu strofa 15 la al treilea moment al poeziei, — Eminescu se întreabă dintr-odată dacă această altă lume, a fericirii și păcii, nu e în realitate lumea neantului. Chiar de e așa, nu trebuie plînsă tînăra fată : a fi și a nu fi nu este același lucru ?

„A fi sau a nu fi au nu e totuna ?" [3]

Totul nu e decît iluzie. Oamenii nu sînt decît visuri în urmărirea altor visuri în abisul mormîntului. Ce e de făcut ? Să blestemăm ? Să plîngem ? La ce bun ? Totul nu e nebunie ? Dacă lumea are un sens, un scop, — acest scop nu este decît „palid și ateu". Pe fața vînătă a morții nu ghicim pe Dumnezeu.

---

2 Vv. 32-34, Perpessicius, I, p. 305.
3 V. 69.

Aceasta e prima redactare a poeziei *Mortua est !*, plină de vigoare și abundentă în formule pe care poetul le va păstra intacte în versiunea sa definitivă, mai ales cele două strofe finale. Această primă poezie este solid construită și cele trei părți din care se compune depind logic una de alta, ducînd la o concluzie net pesimistă și fără iluzii.

Cu patru ani mai tîrziu, „meditația", *Elena* e recopiată în caietul *Marta* în care ocupă numărul 7. Ea poartă deja titlul *Mortua est !*, crescînd cu două strofe noi.[4] Pe acest text nou Eminescu lucrează cu o extremă migală, trecînd prin ciur fiecare vers, reluînd cu înverșunare fiecare strofă, ca strofa 20, de exemplu. El nu adaugă mare lucru la meditația inițială. Să notăm totuși importanța mai mare acordată la începutul poeziei viziunii tinerei moarte trecînd hotarele vieții, ca o rază printre nori, ca un înger. Din această viziune naște un fel de „apoteoză" mistică care umple primele patru strofe ale textului tipărit.

Pornind de la manuscrisul notat de Perpessicius III 2259, 18 v–20 v (Perp. I, p. 308), Eminescu lucrează nu numai la îmbogățirea poeziei, ci, din contră, la eliminarea elementelor inutile. El sacrifică în mod deliberat meditația banală asupra morții rezervată tuturor oamenilor și rezumă în trei strofe (7, 8 și 9) ipoteza optimistă asupra unei lumi de dincolo, primitoare și preafericită : un paradis posibil e imaginat ca o feerie din povești populare. Dar curînd, acest vis al unui Eden lasă loc viziunii pesimiste asupra neantului de dincolo de mormînt, pe care poetul se străduiește să-l descrie în imagini grandioase.

Ciudat, Eminescu reia aici, transformînd-o, articulația centrală a primei încercări.

„De e chiar și altfel"

scria el în versul 61, adică dacă dincolo nu e tărîmul speranței și al iubirii perfecte, dacă, dimpotrivă, e lo-

4 Ms. 2259, 18 v-20 v, Perpessicius, I, p. 304.

cul neantului, — ei bine, ce importanță are asta ? A trăi și a nu trăi nu e oare același lucru ?

Această legătură care marca un soi de rotație în meditația lui, e folosită de Eminescu încă în versul 45 al ultimei ciorne, dîndu-i însă o valoare contrară : ea devine, substituind adverbul *astfel* lui *altfel :*

„Și-atunci de-a fi astfel..."

Și ca și cum poetul ar voi să salveze din prima ciornă un element utilizabil, el face să urmeze această formulă de transiziție a unei alte formule — *moartea ta fericesc* — împrumutată din prima parte a poeziei sale primitive, — și care capătă atunci o valoare cu totul nouă, la origine el renunța să deplîngă pe tînăra moartă, — o judeca fericită, pentru că a fugit într-o lume a fericirii perfecte. Acum, el se bucură de moartea ei dintr-un motiv cu totul diferit : tînăra fată a devenit neant și a evadat pentru totdeauna din haosul existenței.

Nimic nu este mai instructiv decît să urmărim astfel în amănunțime efortul la care Eminescu supune propriul său text pentru a-l încărca cu o semnificație mereu mai bogată. El distruge toată economia concepției primitive, dar în noul edificiu se regăsesc anumite linii privilegiate de arhitectură. El modifică de la o redactare la alta anumite aspecte ale filozofiei sale, dar păstrează aceleași formule și, printr-un soi de cochetărie, sau de virtuozitate, dacă vreți, — face ca aceleași cuvinte să spună chiar contrarul celor spuse anterior.

Pornind de la această reluare semnificativă :

„Și moartea (ta) nu pling, ci mai *fericesc,*
O rază fugită din caos lumesc," [5]

5 Ms. 2259, 18 v-20 v, vv. 51-52. Adverbul *mai* subliniat în această nouă redactare. Nu era în versul 43 al manuscrisului primitiv. Nu încape îndoială că trebuie să interpretăm acest detaliu grafic ca un semn al insistenței, — ceva în genul : „dar eu o consider încă mai fericită".

poezia se termină cu afirmațiile pesimiste din ultimele strofe care, lucru ciudat, nu s-au schimbat din primele ciorne : pare chiar că această profesiune de ateism lîngă corpul tinerei moarte să fi fost nucleul central al întregii meditații lirice, în jurul căreia s-au organizat apoi, și fără o ordine riguroasă la origine, meditațiile adăugate. Versul final al poeziei tipărite :

„Pe palida-ți frunte nu-i scris Dumnezeu"

a îmbrăcat mai multe forme. Eminescu scrisese mai întîi :

„Pe vînăta-ți față nu e Dumnezeu" [6]

apoi :

„Pe vînăta-ți față nu-i scris Dumnezeu" [7]

Formula reținută în ultimul moment elimină realismul oarecum excesiv al acestei fețe vinete, livide și-l înlocuiește cu o noțiune mai „angelică", aceea a unei frunți palide. Că numele lui Dumnezeu nu e scris pe această frunte, demnă de o creatură cerească, ni se pare mai surprinzător : efectul obținut este viguros și dă o impresie de violență în disperare.

*

Eminescu publică *Mortua est !* în 1871 fără a modifica profund textul ultimului său manuscris. Se vor căuta în această poezie trăsăturile esențiale ale filozofiei sale de adolescent. Notăm că, în afara unor reminiscențe evident shakespeareane, această filozofie este cu totul spontană și nu pare inspirată de vreo învățătură străină. Eminescu scrie *Mortua est !* înainte de a pleca la Viena și la o epocă în care nu luase încă contact cu filozofia sistematică a pesimismului schopenhauerian. Chiar dacă trebuie să admitem că romantismul german îi e familiar poetului încă de la

6 Ms. 2259, 1 v-2 v, v. 90.
7 Ms. 2259, 18 v-20 v, v. 70.

Cernăuți și dacă trebuie să considerăm, la fel, tema „tinerei moarte" drept banală, aproape, în literatura română a epocii, rămîne totuși evident că Eminescu singur, fără ajutorul vreunei doctrine construite, încearcă să depășească lirismul obișnuit al scriitorilor romantici și vrea să-și prelungească meditația la căpătîiul moartei, organizînd primele elemente ale unei doctrine despre om însuși și despre viață, — doctrină care nu va suferi modificări profunde, oricare vor fi influențele la care adolescentul, apoi omul matur, va accepta să se supună în viitor.

Se pare că putem face de pe acum, o dublă afirmare : filozofia lui Eminescu este anterioară la el cîștigurilor din afară. Dar, la fel, această filozofie, trasată în liniile ei mari, nu poate decît să limiteze informația ulterioară a lui Eminescu, orientîndu-l într-o direcție privilegiată : aceea a pesimismului schopenhauerian sau indian.

ÎNGER DE PAZĂ și NOAPTEA

Scrisoarea prin care Eminescu îi propune lui Iacob Negruzzi să publice în *Convorbiri literare* „niște nimicuri neînsemnate" seamănă cu toate cele scrise din Viena în această epocă și conține, ca un fel de normă, același amestec de confidențe personale, de vorbe despre cutare sau cutare scriitor prieten, — întrerupt de rugămintea insistentă de a arunca în foc propriile-i încercări, dacă ele nu sînt de vreo valoare.

Totuși, tînărul îndrăznește să-i ceară ca cele trei bucăți trimise să fie publicate împreună, în același număr al revistei. De fapt, numărul din 15 iunie 1871 nu conține decît două poezii : *Inger de pază* și *Noaptea*. Cuprins de un ultim scrupul, Eminescu va fi escamotat a treia bucată. Mărturia lui Iacob Negruzzi este formală : în plic se găseau numai *Inger*

de pază şi *Noaptea.* [1] Perpessicius emite ipoteza, imposibil de verificat, că a treia bucată aparţinea „rezervei" care constituie caietul *Marta.*

Insistenţa pusă de Eminescu ca *Înger de pază* şi *Noaptea* să apară în acelaşi timp ne duce cu gîndul la faptul că aceste două poezii erau în ochii lui cu totul apropiate una de alta, ca şi cînd ar fi ţîşnit din aceeaşi inspiraţie.

Amîndouă sînt de fapt poezii de dragoste : prima se leagă, cum vom vedea, de o aventură de tinereţe la care am făcut deja aluzie [2], cealaltă aparţine unui „gen poetic", ilustrat mai tîrziu printr-o capodoperă ca *Singurătate :* Eminescu trăieşte, sau doreşte să trăiască, un vis de iubire în intimitatea caldă a unei încăperi cu perdelele trase ; e noapte, focul arde, un soi de toropeală propice încîntărilor împovărează sufletul poetului.

Acest al doilea „motiv" — al cărui destin este destul de bogat, în vreme ce tema femeii-înger nu va întîrzia să se epuizeze şi va înceta să fie fertilă după *Înger şi demon,* — acest motiv al camerei calde cu sofa roşie există în ciornă în episodul din *Geniu pustiu,* în care se inserează prima versiune a *Îngerului de pază,* aceea publicată de Perpessicius sub indicativul 2255, 48.

Tînărul Toma Nour a însoţit acasă la ea pe Poesis, „actriţă de mîna a doua de la un teatru de mîna a doua". El pătrunde în această mică cameră în care a murit odată Sofia. Soba împrăştie o căldură apăsătoare, sufocantă şi răspîndeşte lumini ciudate pe jos. Aerul şi lumina par să doarmă. Poesis în rochie de mătasă gri are gesturi lente, un mers leneş şi calm, ca o femeie pe jumătate adormită. Toma o face să se aşeze în fotoliu, îngenunche la picioarele ei şi-i contemplă faţa cu setea unei iubiri infinite...

---

1 Cf. *Convorbiri literare,* 1899, XXXIII, p. 8 (citat la Torouţiu, *Studii şi documente,* I, p. 328).
2 Cf. *supra* p. 48—49.

Această pagină a romanului are aspectul unui poem în proză. Eminescu o încarcă de sinceritate şi de emoţie în aşa măsură încît ne place să vedem aici o reminiscenţă cu adevărat autobiografică...

Tînăra Poesis, să nu uităm, a jucat tocmai rolul unui înger într-o feerie mediocră. Totul ne face să credem că ea e imaginea idealizată a Eufrosinei Popescu, apărînd lui Toma Nour-Eminescu, ascuns în culise, sub aspectul unei creaturi cereşti : cu mîinile împreunate, capul plecat pe umăr, ea asculta „Rugăciunea Normei" intonată de orchestră. S-ar fi spus, precizează Eminescu, că fermecată de muzică, ea urca parcă spre cer, dusă pe nesimţite de aripile-i albe de argint.

E imposibil, cînd citim de aproape acest episod din *Geniu pustiu*, să nu apropiem *Înger de pază*, pe de o parte (şi în acelaşi timp şi celelalte texte „angelologice" din această epocă), şi *Noaptea* pe de altă parte, de o experienţă dublă, trăită, de două „momente" precise ale aceleiaşi aventuri de dragoste, — momente juxtapuse în romanul neterminat *Geniu pustiu*, care alimentează, fiecare izolat, o întreagă serie de meditaţii lirice.

Eminescu transformă datele primare ale lirismului său, elimină aspectul de confidenţe prea particulare, le despoaie şi în acelaşi timp le îmbogăţeşte pentru a le da, la capătul efortului său, o valoare universală. Etapele manuscrisului jalonează această căutare şi istoria însăşi a ambelor poezii capătă spontan alura unei geneze explicative.

*

La început, *Înger de pază* nu e decît o bucată scurtă, — două strofe de cîte şapte versuri —, inserată în *Geniu pustiu* şi recopiată aproape neschimbată în caietul *Marta* în 1870 ; ea ocupă aici locul 15, primind titlul : *Cînd sufletu-mi noaptea...*

Poetul veghează noaptea în extaz ; el își vede îngerul păzitor învăluit în nori și raze. Dar îndată ce apare iubita,

„...coprinsă de dor și de taină"

îngerul păzitor fuge biruit de ochii frumoasei ființe.

Precum marea primește lumina soarelui în adîncurile ei umede, la fel copila dulce, „vis de iubire", schimbă în limpezime senină noaptea care umple sufletul poetului.

Aceasta e scurta bucată în care se manifestă un fel de obsesie, încercată de Eminescu mai tîrziu față de profunzimile mării. Cu excepția unor modificări de detaliu infim, prima strofă va fi păstrată în textul definitiv, cu ritmul ei atît de aparte.

Apoi Eminescu e preocupat de remanierea textului său pe aceleași foi ale caietului *Marta*. El începe adăugînd o a treia strofă în care dezvoltă simplu versul :

„Făcuși mii de visuri în suflet să-mi crească" [3]

pe care-l substituie în redactarea nouă versului 7 al strofei a doua. Toate gîndurile care nasc în adîncul sufletului său, poetul le oferă ca omagiu iubitei. Nu sînt ele oare un reflex al strălucirii însăși cu care ea luminează ?

Dar această nouă redactare nu-l mulțumește deloc pe Eminescu. O părăsește și pe o foaie cu totul diferită (2259, 40), din aceeași epocă, după Perpessicius, adică din 1871, el compune cele șapte versuri care vor forma, după prima strofă, păstrată, a doua și ultima strofă a poeziei definitive. Imaginea mării, comparația cam forțată între sufletul poetului și profunzimile umede, luminate de soare, au dispărut în bloc. În acest emistih

„Ești demon, copilă" [4]

3 Ms. 2259, 27, v. 13.
4 Ms. 2259, 40, v. 1.

Eminescu reia tema familiară lirismului său, aceea a femeii — înger și demon. Această bruscă „rotire" a poeziei ne duce cu gîndul la o „rotire" similară din *Venere și Madonă.*

„Plîngi, copilă ?"

Dar aici femeia demon nu mai e supusă invectivei. Fără îndoială, ea este vinovată de a fi gonit îngerul păzitor, „amicul fidel". Dar acest reproș dispare îndată : iubita să-și închidă doar pleoapele ei lungi... Îngerul păzitor — poetul surprins o descoperă cu bucurie —, îngerul păzitor e chiar ea !...

Nu putem nega că acest text nou este pătruns de un soi de dulcegărie, de prețiozitate. „Accentul" final :

„O, tu... tu ești el !"

pare inclus, cu oarecare efort, într-un text în care umorul era absent. Ultimul vers colorează cu o nuanță nouă pe cele precedente și vine să dea bucății o valoare ambiguă : confidența neliniștită ia alura unui madrigal.

Dar în același timp Eminescu duce pînă la consecințele lirice extreme, ca să spunem așa, tema primitivă din care se inspiră. Această temă a conflictului dintre îngerul păzitor și femeia iubită nu fusese exploatată în prima redactare a *Îngerului de pază.* După versul :

„Fugi acel înger de ochiu-ți învins" [5]

poezia se termină scurt. O nouă temă, aceea a luminei marine se juxtapunea, fără tranziție, celei dintîi. Eminescu corectează această lipsă de simetrie. O corectează cu prețul unei ușoare inconsecvențe : căci, în fine, îngerul de pază se duce... Cum explicăm această fugă, dacă iubita era chiar îngerul tutelar ?...

Nu trebuie însă căutată o coerență extremă, logi-

5 Ms. 2259, 27, v. 7.

că, într-un poem de acest gen. Logica acestei bucăți stă în variația așteptată și ca necesară asupra temei femeii „înger și demon". În *Venere și Madonă* era pusă într-un fel. Aici e rezolvată prin afirmația că femeia nu este un demon, ci îngerul păzitor al bărbatului. Demonul e poate bărbatul, cum va lăsa să se înțeleagă prima versiune a poeziei *Înger și demon.*

Ne găsim aici în prezența unui lanț întreg de variațiuni pe aceeași temă. Între *Venere și Madonă* și *Înger și demon, — Înger de pază* ocupă locul de verigă intermediară, indispensabilă. Cu acest titlu merită să ne rețină atenția această mică bucată. Țîșnind la origini dintr-o experiență trăită —, totul ne face s-o credem —, apoi integrată, cum se afla, într-un roman neterminat, iat-o reluată, remaniată, completată ca să poată face parte cu demnitate dintr-un ansamblu : ea își cîștigă autonomia în măsura în care capătă exact valoarea unui fragment aparținînd unui întreg.

*

La origine, *Noaptea* nu e decît o ciornă în trei strofe neterminate (ms. 2257, 178 v), un prim bruion, deja precis, și care nu va suferi decît modificări de detaliu înainte de a fi recopiat în caietul *Marta* (ms. 2259, 34), în 1870. Esențialul poeziei este evocarea acelei camere calde, intime, abia luminată, și amintirea anecdotei grațioase : iubita crede că poetul a adormit și-l sărută pe frunte... Dar această amintire încîntătoare nu putea singură oferi materia unei poezii. Atunci vedem că Eminescu amplifică textul, mai întîi desfășurînd în patru strofe conținutul celor 12 versuri din prima ciornă, apoi adăugînd simplu o a cincea strofă. Punctul de plecare al acestei anexe, într-un fel, este gestul de mîngîiere al tinerei femei : ea netezește cu o mînă ușoară și lenește fruntea calmă a poetului. Să se grăbească s-o mîngîie cît timp fruntea nu e zbîrcită, pînă ce inima iubitului nu a îm-

bătrînit, cît ea însăşi e tînără ca lumina cea din soare şi clară ca roua [6].

E uşor să denunţăm aici influenţa lui Ronsard. Eminescu completează poezia sa primitivă făcînd apel la reminiscenţe literare şi dă textului aspectul banal al unei dorinţe lirice bine cunoscute.

Dacă imitaţia este evidentă şi nu permite, într-adevăr, nici o concluzie cu valoare reală, se pare însă că nu ar trebui să ne oprim la această apropiere prea facilă. Versurile lui Eminescu conţin cu adevărat altceva decît o variantă la maxima „Carpe diem". Neliniştea îmbătrînirii copleşeşte întreaga fiinţă şi poetul se teme în sine, în inima lui, de loviturile timpului. Notăm această atitudine a lui Eminescu în prezenţa femeii iubite. El cere nu supunerea ei, ci iniţiativa şi fericirea la care el visează ca un copil răsfăţat de mîngîieri. Acest detaliu de psihologie a fost de multe ori relevat. Dar e important să ne amintim că această poezie revelatoare a fost concepută înainte ca Eminescu să fi făcut cunoştinţă cu Veronica Micle. Şi totuşi e deja o poezie „veroniană", putem spune : ea e foarte înrudită prin inspiraţie, prin ton chiar, cu ceea ce va scrie Eminescu mai tîrziu. Se pot trage din această constatare concluzii majore : mai întîi că lirismul de dragoste al lui Eminescu este determinat, în liniile lui mari, înainte ca poetul să fi trăit această experienţă pe care ne place s-o credem ca esenţială, dacă nu unică în întreaga sa viaţă sentimentală, — deci trebuie să fim prudenţi cînd ne simţim tentaţi de a atribui influenţei iubirii lui pentru Veronica Micle

---

6 Eminescu scrisese :
„Păn' eşti clară ca o rouă"
dar o greşeală de tipar schimbă acest emistih în :
„Păn' eşti clară ca o rosă".
Această nouă formă, de care Eminescu nu era responsabil, i-a adus poetului, printre multe altele, criticile cabalei antijunimiste. Perpessicius (vol. I, p. 317) remarcă faptul că apariţia poeziei *Noaptea* inaugurează atacurile pe care Eminescu a trebuit apoi să le sufere în restul vieţii sale.

aspectele pe care le va îmbrăca inspirația sa lirică. Apoi, dacă considerăm aceste poezii de adolescență tot atîtea documente psihologice, avem posibilitatea de a discerne felul în care Eminescu voia să iubească și să fie iubit și, în același timp, înțelegem cum legătura lui cu Veronica Micle a fost străbătută de atîtea furtuni.

EGIPETUL

Poezia *Egipetul*, apărută în *Convorbiri literare* la 1 octombrie 1872, prezintă această particularitate ; a fost prima citită cu glas tare de Eminescu însuși într-o ședință a *Junimii* de la Iași (1 septembrie 1872). A fost atît de mult prețuită că s-a hotărît pe loc publicarea ei : ea inaugurează într-un fel activitatea literară a lui Eminescu junimist. În același timp, ea ne relevă unul dintre aspectele cele mai curioase ale lirismului lui Eminescu din această epocă : este un lirism epic. *Egipetul* este de fapt detașat dintr-o operă de mari dimensiuni, al cărui titlu a fost pe rînd : *Panorama deșertăciunilor*, *Tempora mutantur*, *Vanitas vanitatum vanitas*, *Skepsis*, *Cugetări*, *Memento mori* și *Diorama*. Acest poem confuz, din care ne-au rămas importante fragmente în manuscrisele 2257, 57 v și urm. și 2259, 86, urm., este un fel de *Legendă a secolelor*, o meditație istorico-filozofică despre nașterea și moartea imperiilor, despre declinul civilizațiilor și despre vanitatea universală a eforturilor umane.

Bruionul pe care-l publică Perpessicius întîi (ms. 2285, 143) nu e decît o serie de note, de schițe de versuri redactate în același caiet de cursuri, care datează din epoca în care Eminescu studia la Viena. Îndată, încă din 1871, și fără dibuiri intermediare, poemul își capătă conturul aproape definitiv (2257, 90-95). El nu va mai suferi remanieri cînd va fi transcris pentru a doua și ultima oară înainte de apariție (2259, 87 v–88 v–89 v).

Egipetul este înainte de toate o descriere fastuoasă a Egipetului, a Nilului, a deşertului. Eminescu se străduieşte să restituie prin ritm, prin culoare, prin arhitectura strofelor sale ambianţa unui peisaj exotic, în bună parte convenţional şi stilizat. Acest Egipt ireal se iveşte din deşert ca un miraj, fiind un simbol al splendoarei perfecte : natura pare aici paradisiacă, plină de flori, de păsări, populată de zei, ca şi de regi măreţi. Nilul visează, piramidele visează ; sub lumina lunii, peisajul întreg este pătruns de un vis activ ; Memfis chiar, cetate a uriaşilor, nu e decît „un gînd al mării sfinte..."

„Ca un gînd al mării sfinte, reflectat de cerul cald
Ş-aruncat în depărtare..." [1]

Iată-l pe rege îmbrăcat în aur şi pietre preţioase ; el pătrunde în piramidă pentru a vedea acolo tot trecutul. E zadarnic că regii guvernează lumea cu înţelepciune : semnele sînt neliniştitoare... Regele iese în noapte. Umbra lui se întinde peste valurile Nilului. La fel umbra gîndurilor regilor se întinde peste valurile de popoare...

Imaginea este foarte frumoasă, dar ea oferă inconvenientul — ca de fapt întregul pasaj — de a determina o dezvoltare care însă nu mai vine : cu strofa a şaptea descrierea Egiptului reîncepe şi personajul misterios al regelui nu mai intervine.

Magul din turnul maur aduce, cu strofa 10, o dezvoltare nouă. Acest mag este „paza răzbunării", şi pentru nenorocirea unei rase efeminate, cu regi mînjiţi de crime, cu preoţime desfrînată, a citit „semnul întors"... Atunci uraganul pune stăpînire pe Egipet, învolburează nisipul deşertului şi transformă fiecare cetate într-un mormînt gigantic... Azi ruinele grandioase se ridică sub privirile uimite ale beduinilor. Dar sub pămînt, vechiul Memphis trăieşte încă. Precum marea păstrează în adîncurile ei clopote care sună

1 Vv. 21-22.

noaptea, la fel Nilul ascunde în patul lui grădini, — la fel, în orașul îngropat, un popor se ridică în fiecare noapte și se desfată pînă-n zori în vin și în strigăte.

Acesta-i poemul *Egipetul* în care contemporanilor nu le-a trebuit cine știe ce merit ca să denunțe un anumit număr de incorectitudini formale care dau cititorului o impresie de ceva neterminat, incomplet : e vorba în același timp de un fragment detașat dintr-un ansamblu, dar un fragment care și el a dat naștere, prin butășire, unui șir de considerații secundare de ordin metafizic, consemnate în nuvela neterminată *Avatarii faraonului Tlà* [2]. E important să situăm *Egipetul* în această dublă perspectivă pentru a înțelege mai bine semnificația lui exactă.

*

Poemul ciclic la care visa Eminescu începea în preistorie, continua cu zugrăvirea civilizației babiloniene, asiriene, ebraice, egiptene (aici se însera *Egipetul*), apoi grecești și romane. Istoria Romei începea cu cucerirea Daciei, iar poemul trebuia să se încheie cu imagini grandioase asupra morții lui Decebal în Sarmisegetusa în flăcări și cu alergarea simbolică a lui Traian prin munți în urmărirea păstoriței Dacia... Eminescu a voit apoi să amplifice poemul. Îi adăugă un episod despre lupta dintre Zamolxis și zeii din Olimp, apoi el prelungi fresca istorică cu imaginea invaziilor barbare, revanșa zeilor nordici asupra Romei. Evul mediu, „secole de întuneric", Revoluția franceză, căderea Bastiliei și Teroarea, în fine Imperiul, Napoleon, Sfînta Elenă, formau tot atîtea tablouri care, din ruină în ruină, din catastrofă în catastrofă, duceau la concluzia pesimistă a întregului poem :

---

2 *Avatarii faraonului Tlà* este titlul dat de G. Călinescu, cu specifica lui autoritate, nuvelei lăsate în ciornă de Eminescu în manuscrise (2255, 92), nuvelă anunțată în ultimele rînduri ale eseului filozofic *Archaeus* : „Cu povești ne leagănă lumea, cu povești ne adoarme. Ne trezim și murim cu ele... Auzit-ai tu vreodată povestea regelui Tlà ?" (I, p. 324, nota 3).

„Căci gîndurile-s fantomă, cînd viața este vis."

Aceasta era, în liniile ei mari, imensa panoramă căreia G. Călinescu nu ezită să-i atribuie „surse" numeroase [3], de la *Voyage du jeune Anacharsis*, din care a apărut la Iași o traducere în 1845, — traducere pe care ar fi avut-o Eminescu, — pînă la opera marelui maghiar, contemporan al poetului, Imre Madach, a cărui *Tragedie a omului* apărea în 1861. Eminescu s-ar fi putut inspira la fel, tot după Călinescu, din panoramele istorice ale lui Herder, și în general din atmosfera postkantiană, favorabilă concepției total filozofice a istoriei care domnea atunci la Viena. În România chiar, Eminescu avea înaintași în persoana lui Miron Costin, autorul poemului *Viața lumii*, și a lui Cantemir cu *Divanul* său. Vastele cicluri istorice țin de gestul imaginației românești. Eminescu însuși era lacom de acest tip de cărți populare, numite „hronografe" ; știm că el avea unul datat 1757 sau 1760 oferit lui Gaster printre alte cărți vechi, cînd acesta întreprinsese în 1883 redactarea lucrării sale intitulată : *Literatura populară română* [4]. Ar trebui să adăugăm și influența lui Hugo a cărui *Légende des siècles* apare în 1859. Dar, la limită, această căutare a „surselor" posibile, în măsura în care ea e precis rodnică, nu oferă decît un interes minim : e atît de evident, de la început, că întreprinderea lui Eminescu se așează într-o mare serie de încercări similare, inspirate de grandoarea și decadența imperiilor ! Ceea ce merită să fie relevat e sensul pe care Eminescu îl dă panoramei pe care el o conturează : întreaga evoluție a lumii este orientată pentru el către ruină, către neantul definitiv. Ideea unui progres, a unui mers colectiv al umanității către un ideal îndepărtat este absentă din această filozofie a istoriei.

Mai mult, măriri și decadențe nu conțin mai multă realitate ca visurile și aventura imensă a lumii, șir

3 *Opera lui Mihai Eminescu*, II, p. 176 și urm.
4 Cf. Cartojan, *Cărțile populare în lit. rom.*, 1938, II, p. 389.

incoerent de visuri alternate, supuse unui ritm binar, a fi și a nu fi, pînă la neființa terminală.

Catastrofa în care a pierit Memfis capătă în *Egipetul*, fără îndoială, aspectul unei pedepsiri ; dar să nu ne înșelăm : Eminescu e departe de a crede că sfîrșitul imperiilor e urmarea naturală a greșelilor sau a excesului, ca o sancțiune de ordin moral. La începutul versului 61, formula : *se poate* indică net scepticismul gînditorului. Puterea fantastică a magului nu are decît o valoare poetică : e vorba de un mit, și el tradițional, al unui inițiat atotputernic care deține secretul universului. Într-o strofă a manuscrisului, abandonată, Eminescu dezvolta amplu această temă a magului :

„Semnul sfînt îl zugrăvește argintat de mîndre rune
Într-o carte unde-i scrisă toat-a lumii-nțelepciune..." [5]

Dar ideea pedepsei cerești sau a pedepsei date de mag este atît de absentă din poem încît vedem în ultima strofă pe locuitorii orașului condamnat ducînd sub nisipuri o existență veselă, în sărbători și banchete.[6] Această supraviețuire a egiptenilor, cu care se termină evocarea grandioasă a poemului, se înrudește evident cu tema filozofică, obsedantă la Eminescu în această epocă, tema permanenței eterne a vieții, tema migrațiunii sufletelor ,a metempsihozei. Exact ca un lăstar desprins de tulpină, povestea *Avatarurilor faraonului Tlà*, la care am făcut aluzie mai sus, se naște în acest climat al unui Egipet care nu cunoaște moartea definitivă : faraonul pătrunde la fel în piramidă, dar nu pentru a descoperi trecutul, ci pentru a regăsi pe Rodope, femeia sa, îngropată în camera subterană, și pentru a muri la rîn-

5 Perpessicius, I, p. 323, notă.

6 Eminescu este foarte sensibil la misterul vieții subterane. El își imaginează cu plăcere imense săli în subsolul castelelor sumbre în care petrec cavalerii. Îi place de asemenea să-și închipuie, în felul feeriilor populare, o lume submarină cu palate de cristal, vizitate de zei.

du-i. Moartea lui nu e decît provizorie : într-adevăr, înainte de a adormi în coşciugul său, el a putut cunoaşte, graţie favoarei lui Isis, reîncarnările care i s-au promis. El a văzut printr-un lichid magic formele succesive pe care trebuie să le îmbrace aparenţa lui carnală : în apa galbenă — aceea a unui bătrîn, în apa roză — aceea a unui tînăr frumos, în apa violetă — aceea a unui om sinistru, cu chip de bronz.

Rezumarea *Avatarurilor faraonului Tlà* ne-ar duce prea departe. Ar trebui consacrată o monografie întreagă acestui text bogat în reminiscenţe şi împrumuturi, care pare inspirat mai ales din Théophile Gautier, autorul lui *Avatar* şi *Le pied de la momie*. De ajuns însă pentru moment să legăm această nuvelă neterminată de ciclul „egiptian", văzînd, cel puţin în primele pagini, o dovadă a atracţiei exercitate de Egipt asupra lui Eminescu — un Egipt hieratic, patrie a magicienilor şi ţară preferată pentru meditaţii metafizice asupra ideii de Timp. Egiptul este legat în lirismul filozofic al lui Eminescu de un sistem inspirat de kantianism, pentru care un manuscris ca *Archaeus* reprezintă destul de bine o sinteză doctrinară, putem spune. În această epocă, Eminescu nu este cu totul dominat de ideea de neant. El crede încă în posibilitatea scoaterii de sub blestem a curgerii inexorabile a vremii : supravieţuirile succesive ale faraonului Tlà reprezintă aceeaşi victorie asupra scurtimii vieţii, ca reîntoarcerea secolelor obţinute de tînărul Dionis. Ici-colo, magie şi vrăjitorie ajută pe om, permiţîndu-i să biruie această vană categorie a sensibilităţii care este timpul nostru uman.

La fel ca India, — imnele ei vedice şi zeii se vor impune imaginaţiei poetului cînd va profesa, pe urmele lui Schopenhauer, religia neantului, — Egiptul apare ca un cadru mistic al unei credinţe încă vii în mîntuirea posibilă a omului ameninţat de clipă. În acest sens, *Egipetul* marchează o anumită etapă, pre-

cum vedismul din *Rugăciunea unui dac* va marca, la rîndul său, o alta.

CUGETĂRILE SĂRMANULUI DIONIS

La 1 septembrie 1872, la foarte puțin timp după întoarcere de la Viena, Eminescu citea într-o ședință a Junimii nuvela sa filozofică *Sărmanul Dionis*. Acest text bizar a ridicat obiecții din partea clanului rațio-nalist și cu judecată cumpănită care gravita în jurul povestitorului Gane. Dar Adunarea hotărî totuși pu-blicarea nuvelei în *Convorbiri literare*. Ea apăru la 1 decembrie 1872.

Eroul acestei povestiri filozofice, tînărul Dionis, student sărac și orfan, locuiește într-o cocioabă de mahala, chinuit de problema relativității : lucrurile nu au dimensiuni absolute, nici timpul, nici spațiul nu au valoare în sine. Mai mult, „trecut și viitor e în sufletul meu, ca pădurea într-un sîmbure de ghindă și infinitul asemenea, ca reflectarea cerului înstelat într-un strop de rouă". Lumea este visul sufletului nos-tru. Dar de ce nu am putea, după poftă, să coordo-năm fenomenele care se desfășoară ?

Întreagă aventură a tînărului Dionis va fi un răs-puns la această ipoteză îndrăzneață. El descoperă secretul posedat odinioară de magii egipteni și asi-rieni : el reușește să trăiască în timpul lui Alexandru cel Bun al Moldovei. Devine călugăr sub numele de Dan, discipol al bătrînului alchimist Ruben, care nu e altul decît Satan. Acest Ruben descoperă elevului său secretul major : îl învață să se schimbe cu umbra sa, lăsînd-o în locul său pe pămînt și plecînd unde-i va plăcea. Călugărul face ca o tînără fată, Maria, să profite de această stranie putere și zboară cu ea în... lună. E un paradis. Existența pe care o duc acolo e o bucurie perpetuă. Dan oferă iubitei o perlă drept cadou, — e pămîntul pur și simplu. Dar pămîntul de-venit perlă și-a păstrat intacte dimensiunile lui inte-

rioare, iar oamenii care locuiesc pe el nu au observat nimic. Dan pune capăt, din greşeală, fericirii lui. El se întreabă dacă nu e Dumnezeu însuşi. Acest gînd nebunesc îl duce la pierzanie. În bubuitul tunetului, el se prăvăleşte în spaţiul infinit — şi se trezeşte pe patul său, în camera sa, într-o limpede dimineaţă însorită. El redevine Dionis, un tînăr sărac pe care începutul nuvelei ni-l prezentase în casa lui sordidă. Dionis iubeşte o fată pe care o zăreşte la fereastră, în faţa casei lui. La ieşirea din aventura lui misterioasă, se hotărăşte să trimită o scrisoare înflăcărată acestei copile blonde. Puţin după aceea, tînăra Maria se arată la fereastră, avînd în mînă scrisoarea de dragoste. Dionis e la pămînt de fericire : el leşină. Tatăl tinerei vine să-l îngrijească. Şi nu numai că-l îngrijeşte, ci şi descoperă în mica lui cameră un portret misterios. Dionis e recunoscut, graţie acestui portret al tatălui său, drept moştenitorul unei averi. Tînăra îl ajută să se însănătoşeze : îmbrăcată ca bărbat, ea vine să-l viziteze. Mai tîrziu, Dionis şi tînăra femeie, retraşi, departe de lume, în fundul unui sat, vor evoca amintirea lor. Maria, jucîndu-se, reia travestiul purtat în ziua vizitei sale. Cei doi tineri îşi contemplă faţa în oglindă : s-ar zice, adaugă povestitorul, că-i un demon alături de un înger... Nuvela se termină cu un pasaj scos dintr-o scrisoare a lui Théophile Gautier : autorul *Avatarului* exprimă ideea că oamenii nu sînt totdeauna din ţara care i-a văzut născîndu-se ; el însuşi are sentimentul de a fi trăit odinioară în Orient. Cînd se deghizează la carnaval cu un caftan, i se pare că îmbracă adevăratele sale veşminte.

*

Aceasta e nuvela *Sărmanului Dionis*, pe care am rezumat-o amănunţit, deşi operele în proză nu constituie obiectul studiului nostru. Ni s-a părut însă interesant s-o rezumăm, pentru a putea înţelege mai bine poezia *Cugetările sărmanului Dionis*, extrasă din ea.

Această poezie este inserată chiar la începutul povestirii. E anunțată prin cîteva cuvinte introductive. Tînărul Dionis, ne spune Eminescu, meditează și dintr-odată limbajul lui interior capătă forma de vers. El nu rezistă plăcerii de a nota aceste versuri pe o foaie de hîrtie.

Meditație umoristică, bucata începe cu zugrăvirea pitorească a stării de mizerie în care se află tînărul orfan. Îi este frig. E rău îmbrăcat, e persecutat de paraziți. Nu are vin, iar sticla goală îi servește doar de candelă. Își închipuie că e un șoarece, apoi o pisică. În republica felină el ar fi o pisică poet, sau un filozof, sau un popă, — și fiecare din aceste roluri inspiră tînărului ironist un comportament imaginar, potrivit unei pisici, trăind în mijlocul altor pisici, dar semănînd bizar comportamentului oamenilor.

Astfel pisica filozof ar învăța pe ucenici că lumea nu este decît un vis, un vis searbăd, — de motan [1].

E foarte curios să vedem cum Eminescu își bate joc astfel, într-o măsură, de propria lui filozofie. Dar sub aparențe grațioase și amuzate, bucata ascunde o semnificație profundă. Această parodie nu e un simplu joc. Relativismul, sub semnul căruia e scrisă întreaga nuvelă, își găsește aici confirmarea : Eminescu este sceptic față de propriul lui scepticism. Filozof, el își face meseria denunțînd iluzia universală a lumii. Pisică filozof, el ar predica aceeași dogmă, iar pisica devenită popă ar blama pe cotoii care nu respectă postul.

Dacă există comic în această bucată, e un comic scrîșnit. Rîsul lui Dionis — rîsul lui Eminescu —, e plin

---

1 In manuscrisul poeziei sale, Eminescu imaginează la fel o pisică medic, aplecată peste cadavrul unui geniu. Ea caută în fosforul creierului secretul gîndurilor : acest geniu a inventat într-adevăr papara din ouă de cotofană. Ieri acest creier era numai foc, — azi e praf...

„El a inventat papara
Din ouă de cotofană, domnilor ! Ieri foc — azi colb !"
(Perpessicius, I, p. 332, vv. 79-80).

de amărăciune. În dezolarea mizeriei, — o mizerie pe care Eminescu a cunoscut-o bine — tînărul Dionis nu găsește altă temă de meditat decît pe aceea a comediei sterile jucată de toți oamenii, fie ei poeți, filozofi sau popi...

De aceea, nu e surprinzător că bucata se termină cu invocarea somnului și cu invocarea morții :

„Vino somn,-ori vino moarte. Pentru mine e totuna :
De-oi petrece-ncă cu mițe și cu pureci și cu luna,
Or de nu—cui ce-i aduce ? — Poezie—sărăcie !" [2]

Dacă ultima formulă : *poezie-sărăcie* amintește de plîngerea romantică pentru destinul nefericit rezervat poeților în cetate, cupletul final, luat în ansamblu, nu se leagă direct de meditația precedentă. Această acceptare resemnată a morții nu se explică prin sărăcia totală de care suferă Dionis : sărăcia lui, de care e gata să rîdă, nu determină ea filozofia-i sceptică și pesimistă, ci mai degrabă acea filozofie primară îi dă în nefericire un fel de seninătate, permițîndu-i să trateze la modul umoristic cele mai mari probleme, neglijînd ca detaliu neînsemnat diferența care separă somnul de moarte...

*

Manuscrisul *Cugetările sărmanului Dionis* care ni s-a păstrat are titlul mai general de *Sărmanul Dionis* (ms. 2290, 62-64, 2284, 17v — 19v). El conține un anumit număr de note care par foarte personale : strofe glumețe, pe care le vom regăsi aproape intacte în *Sărmanul Dionis*, sînt precedate aici de o serie de strofe amare, în care sărăcia poetului e descrisă fără veselie. Versurile 36-39 insistă mai mult asupra plîngerii despre care am vorbit mai sus și care amintește direct teza romantică, ilustrată de *Chatterton* al lui Vigny :

---

2 Vv. 62-64.

„Și mi-i somn, – mi-i frig, – mi-i sete... Ce să cuget la amoruri
Ce femeie-ar vrea să-mpartă sărăcia mea lipită –
Soartea ce în România la poeți li-i pregătită" [3]

confidență a cărei sinceritate nu ne pare îndoielnică, la fel ca cea din versurile 17-18 :

„Nici un lemn nu e (în) casă, și guzgani țin sfat în tindă
Și paltonu-i pus la jidov amanet..."

Tot ce știm despre obiceiurile lui Eminescu din epocile, așa de numeroase, de lipsuri cunoscute ne permite să vedem în aceste versuri un ecou direct al suferințelor personale. Aceste lamentări prea directe au dispărut din textul inserat în *Sărmanul Dionis*. Eminescu suprimă tot ce putea apare inspirat din mizeria reală, ca această apostrofă din strofa 1 :

„Mai lăsați-mă și-n pace cu adevăr și poezie,
Cine-mi dă pe ele cèva ? În durerea mea cea crudă,
Dacă inima-mi zvîcnește, dacă fruntea îmi asudă,
Cine șterge-a ei sudoare, cine ochii mi-i mîngîie ?" [4]

Avem aici un nou exemplu al acestui efort către general, către impersonal, pe care-l aplică Eminescu ciornelor sale înainte de a le publica. El împrumută „sărmanului Dionis" propriile sale meditații de poet sărac, dar le purifică. El folosește în nuvelă un text țișnit din ironia sa amară și din suferința lui, dar nu mai păstrează decît umorul, abandonînd de tot ceea ce putea trece drept confidență prea intimă.

În același timp, reținem interesul oferit de studiul amănunțit al manuscriselor : el ne permite să repunem poeziile în contextul original și să le interpretăm mai sigur. Astfel joviala tristețe a *Cugetărilor sărmanului Dionis* ne apare ca o victorie a poetului asupra pesimismului primar. Victorie care nu este totală, totuși, pentru că ultimele versuri ne întorc, prin acea invocație funebră a morții, la tonul ciornei, ca și cum

3 Perpessicius, I, p. 331.
4 *Id., ib.*, p. 330, vv.. 1-4.

Eminescu nu s-ar fi putut abține să semneze discret meditația atribuită personajului său.

Adăugăm, în fine, că limba acestui text, în versiunea publicată și mai mult în manuscris, e caracterizată printr-o vigoare, printr-o bogăție a vocabularului, înrudită cu aceea a *Scrisorilor* și în general cu aceea a bucăților în care verva poetului capătă un curs liber. Acest efort de invenție verbală apare în rimă cu toată limpezimea lui. Eminescu se amuză făcînd să rimeze *ornic* cu *vornic* (v. 30-31), — *Garrick* cu *șoaric* (v. 38-39) și în manuscris : *moțpane* cu *motane* (v. 57-60, ms. Perp. I, p. 332), *girafe* cu *paragrafe* (v. 74-75, ib.). Trebuie să semnalăm, în afara acestor jocuri de cuvinte, întrebuințarea termenilor străini, francezi : *rendez-vous* (v. 36), *Savez-vous, Messieurs Giraffe* (ms. v. 74), — sau latini : *Anathema sit* (ib. 53), *jus motanicum* (ib. v. 74), sau termeni populari numeroși, uneori dialectali, alteori făcuți prin compunere ca *motănime* (ib. v. 83). Această limbă viguroasă și savuroasă respiră o incontestabilă veselie care face cu atît mai evident contrastul, tonul amar și, în definitiv, desperat al întregii bucăți.

ÎNGER ȘI DEMON

Poemul *Înger și demon* apare în *Convorbiri literare* la 1 aprilie 1873, odată cu *Floare albastră*. Cu o jumătate de an mai înainte, la 7 septembrie 1872, cele două opere fuseseră citite de Eminescu la o ședință a *Junimii*.

Înger și demon ține de această „angelologie" de care am vorbit mai sus și care grupează, ca într-un ciclu, un întreg ansamblu de poeme apărute aproape în aceeeași perioadă.

Prima formă a poemului o găsim în caietul *Marta*, la numărul 16, manuscrisul 2259, 27-28. Titlul era atunci : *E îngerul tău or umbra ta ?*

Într-o biserică întunecoasă, poetul contemplă de la distanță o copilă îngenunchiată, care se cufundă

în rugăciuni. El însuşi nu-i decît un demon, sufletul său este un suflet apostat. Tînăra fată, dimpotrivă, se aseamănă unui înger. Ce-i lipseşte pentru a fi cu adevărat un înger ? Aripi. Dar iată că tocmai îi apar două umbre deasupra umerilor. Sînt aripile îngerului său păzitor, probabil, dar pot fi şi ale sale proprii : singuri pereţii bisericii le văd, însă le ţin departe de privirea umană a demonului, care nu le poate distinge decît umbra.

Aşa se prezintă la prima vedere poemul *Înger şi demon*. Să notăm că textul e scris la persoana întîi şi că se înrudeşte îndeaproape cu poeme ca : *De ce să mori tu ?*, *De-aş muri ori de-ai muri* sau — şi mai direct — cu *Locul aripelor* [1]. Dacă tînăra iubită, Marta din caietul de manuscrise, este chiar acest înger cu aripi diafane, cu ochi plini de lacrimi, poetul care o iubeşte vrea să fie un demon cu părul negru. Prefăcut la rîndu-i într-o umbră „fatală", el o contemplă de departe, cu bărbia sprijinită de braţul unei cruci. Poza este romantică, iar contrastul între satanismul unuia şi puritatea celuilalt — dintre cele mai violente.

N-ar trebui să se creadă, totuşi, că personajul omului-demon se explică în întregime prin această voinţă de contrast, nici că „demonismul" asumat de autor nu are altă semnificaţie decît aceea a unei opoziţii simetrice, aşteptate şi banale. În această perioadă a vieţii sale, poetul este chinuit de sentimentul că a rupt-o cu puterea cerească şi că aparţine, într-un fel, infernului. În poemul *Amicului F. I.* [2], strofa 25-28, percepeam deja un ecou al acestei remuşcări voalate. Acelaşi sentiment apare şi în pasajul final al nuvelei *Sărmanul Dionis*. Fără ca o asemenea desfăşurare să fi fost sugerată, autorul descrie cele două personaje ale sale, unite întru iubire şi retrase într-un adînc de sat, sub înfăţişarea unui cuplu fantastic : tînăra femeie s-a îmbrăcat în straie bărbăteşti. Dionis o contemplă în oglindă : „Era un contrast plăcut :

1 Opere reunite în caietul *Marta*.
2 Cf. *supra*, p. 62.

fața lui trasă și fină, din care nu se putuse încă șterge amărăciunea unei tinereți apăsate... chipul unui tînăr demon lîngă chipul unui înger ce n-a cunoscut niciodată îndoiala". Tînărul erou filozof nu ne apăruse în chip de demon de-a lungul nuvelei. De-abia în acest ultim pasaj aflăm de tinerețea sa apăsată și de îndoiala sa. Chiar în măsura în care asemenea notații par gratuite, ele merită să rețină atenția. Dacă e adevărat că Eminescu se inspiră aici din propria sa variantă versificată datînd din 1869, atunci avem dovada referitoare la stăruința în mintea poetului a acestei teme a omului-demon : Eminescu nu se poate lipsi de ea și, parcă fără să vrea, o inserează într-un pasaj în proză, unde nu era cîtuși de puțin așteptată. Noțiunea de îndoială vinovată este aprofundată în varianta pe care o studiem : aici sufletul tînărului este un *suflet apostat*[3]. El aparține acelei lumi ateiste, peste care Madona își plimbă surîsul :

„...A Madonei ce surîde peste lumea ateistă".[4]

Desigur, nu trebuie să se tragă din formulele menționate concluzii pripite, nici să se vadă în poetul Eminescu din această epocă un adolescent chinuit de problema credinței și torturat de remușcările convertirii la ateism. Trebuie totuși să se țină seama de aceste notații răzlețe, care, strînse la un loc, vădesc o anumită exaltare înduioșată la ideea inocenței în rugăciune și o neliniște — orgolioasă, poate, dar răscolitoare — la ideea damnației. Chiar dacă se face aici loc în întregime influenței temelor poetice grupate în jurul marelui mit al căderii unui Înger[5], trebuie să recunoaștem că aceste teme, în măsura în care sînt obsedante, nu sînt mai puțin revelatoare.

---

3 Perpessicius, I, p. 335, ms. 2259, 27-28, v. 22.
4 *E ingerul tău or umbra ta !* v. 32. Perpessicius, I, p. 336.
5 În nuvela *Cezara*, călugărul Ieronim — în care nu e greu de recunoscut Eminescu însuși — pozează pentru un tablou care reprezintă „Căderea Îngerilor" și servește drept model pictorului pentru personajul unui diavol.

Foarte curînd, opoziția înger-demon se îmbogățește cu noi aspecte. Pragul decisiv este trecut o dată cu varianta 2259, 280 v[6]. Copila blondă a fost odinioară o regină, omul-demon este un tribun care răscoală poporul. Totul îi desparte, dar s-au întîlnit și se iubesc.

Deja, în acest scurt fragment de trei strofe — redactat nu la prima, ci la a treia persoană — apare celălalt contrast, acela care opune mai departe pe fiica regelui agitatorului revoluționar, contrast ce se va contopi cu opoziția inițială, înger-demon : din această fuziune se va naște poemul sub forma sa definitivă.

Se pare însă că Eminescu nu s-a gîndit dintru început să-și termine opera în maniera dramatică pe care o cunoaștem : prin moartea agitatorului, împăcat cu cerul prin dragoste. Fragmentele 2291, 38–38 v și 2290, 28 vădesc preocuparea de a insista asupra alegerii făcute de tînăra fată între pretendentul său regal și modestul tribun. Eminescu reia cu grijă strofa :

„A venit un rege palid"...[7]

ca și cum episodul acestei alegeri miraculoase ar fi esențial în poem. Iar versurile :

„Și veni el — pe-a lui frunte pală multă e durere
E frumos, sărac, de gînduri plin — ș-atît de părăsit
Și-a mea inimă i-am dat-o — ce înalt, ce fericit
Deveni de-atunci sărmanul" [8]

dovedesc că poetul s-a gîndit un moment să nu-i lase pe cei doi tineri să păstreze secretă dragostea lor, pînă la episodul final. Cuvintele :

„— ce înalt, ce fericit
Deveni de-atunci sărmanul"

---

6 Perpessicius, I, p. 336.
7 Perpessicius, I, p. 337.
8 Vv. 65-68, ms. 2291, 38-38 v. Perpessicius, I, p. 337.

schițează o desfășurare ale cărei direcții ni le imaginăm fără dificultate : metamorfoza produsă de un înger într-un suflet demoniac, și, de asemenea, fericirea adusă de acest înger, înfrumusețarea întregii vieți.

Eminescu a renunțat să trateze această temă a metamorfozei pe care femeia iubită o poate produce la un bărbat, dacă îl iubește, — așa cum a renunțat și la strofele viguroase prin care eroul său, adresîndu-se poporului, îl cheamă la revoltă și la negarea tuturor valorilor acceptate. El n-a păstrat-o decît pe prima din aceste strofe, rezervîndu-le pe celelalte patru (ms. 2290, 53–54) pentru poemul *Împărat și Proletar*.

*

Așadar, manuscrisele poemului *Înger și demon* ne apar mai semnificative prin părțile pe care Eminescu le sacrifică, decît prin cele pe care le păstrează : de altfel, versiunea definitivă nu mai numără decît douăzeci și șapte de strofe, dintre care ultimele opt nu erau enunțate în primele variante. Tocmai aceste opt stofe, care dau un sens nou celor precedente, vin să închidă dezbaterea și să rezolve provizoriu antinomia înger-demon, fiică de rege și revoltat social.

Agitatorul este muribund pe patul de suferință : nimeni nu-l consolează. Mai mult chiar, speranța l-a părăsit :

„A muri fără speranță ! Cine știe amărăciunea
Ce-i ascunsă-n aste vorbe ?" [9]

El își analizează viața, consacrată binelui, dar vede că în afară de amărăciune și disperare nici o recompensă nu i-a răsplătit eforturile. Și iată că un înger se apropie de patul său. Este „Ea". Norii se risipesc.

„Ceasul ultim îi împacă toată viața-i de durere ;" [10]

9 Vv. 85-86.
10 *Ibid.*, v. 103.

Aşadar, cerul n-a vrut să-l condamne pe demon ; dimpotrivă, îi trimite un înger pacificator :

„El n-a vrut ca să condamne pe demon, ci a trimis
Pre un înger să mă-mpace, şi-mpăcarea-i... e amorul". [11]

Poemul se încheie cu o impresie de seninătate. Dar această reconciliere finală a tribunului cu cerul, înfăptuită de miracolul iubirii, nu trebuie să inducă în eroare. Un astfel de deznodămînt al dramei nu este optimist decît la prima vedere. Se pare într-adevăr că, în mintea poetului, această armonie ultimă este doar un vis şi că, în trista lume a realului, lucrurile se petrec în chip mai puţin fericit. Scepticismul final din *Împărat şi Proletar*, ca şi versurile fragmentului 2290, 16, cu care se termină munca de confruntare a lui Perpessicius, autorizează această ipoteză. Eminescu aşterne aci cîteva însemnări dezamăgite, dintre care cel puţin ultima ne este preţioasă :

„Sclavii ? Sunt – Resbelul ! Este. – Caste ? Sunt. Răul *rămîne...*
A vedea vrei viitorul — te întoarce spre trecut
Căci pămîntul e-un cadavru şi istoria necrolog". [12]

Aceste versuri sînt pline de reminiscenţe mitice şi ne cufundă într-o lume de idei filozofice, mai mult sau mai puţin confuze, familiare spiritului lui Eminescu în perioada respectivă. Deja apare aici concepţia hindusă a unei permanenţe a fiinţei în afara formelor, a aparenţelor, pasagere şi înşelătoare. Din această concepţie îşi trage Eminescu scepticismul şi sentimentul că totul este zadarnic de vreme ce nimic, în fond, nu se schimbă : mîntuirea se află în suprimarea fiinţei înseşi ca suport al aparenţelor succesive. Acestei doctrine, pe care o împrumută din India, Eminescu îi suprapune un mit iranian, acela al luptei dintre Ormuzd şi Ahriman. Pămîntul nu este decît imensul cadavru al titanului învins, – dar invers decît în dogma mazdeea-

11 *Ibid.*, v. 108.
12 Ms. 2290, 16, vv. 5, 7-8, Perpessicius, I, p. 339.

nă, cel ce reprezintă, la Eminescu, principiul binelui împotriva lui Ormuzd, zeul orgoliului, este titanul revoltat.

Lucru foarte curios acest vers :

„Căci pămîntul e-un cadavru și istoria necrolog"

care ar fi greu de explicat, dacă nu l-am interpreta în lumina mazdeismului, se dublează cu o variantă :

„Și pămîntul e o raclă și istoria necrolog" [13]

formulă ce reapare, aproape în aceiași termeni, în manuscrisul neterminat *Demonism.*

„O raclă mare-i lumea." [14]

O astfel de apropiere este frapantă și dovedește că *Înger și Demon* a fost redactat în perioada în care Eminescu căuta să-și întemeieze întreaga demonologie pe un mit filozofic. Rezultă clar că acest tînăr revoltat, acest tînăr demon, se înrudește prin revoltă cu marele său model : Ahriman. În această lume, cadavru al zeului, — sau al îngerului rebel, — un nou titan se ridică împotriva ordinei stabilite. Dar este învins în luptă, așa cum a fost odinioară predecesorul său. Dragostea îi consolează eșecul, el moare liniștit, împăcat cu cerul, dar poetul care cîntă această dramă rămîne sceptic : orice revoltă e zadarnică în ochii săi, la fel de zadarnică ca orice stăpînire tiranică. *Împărat și Proletar* va arăta foarte bine acest lucru.

Fără îndoială că ne-am îndepărtat de o strictă exegeză a poeziei *Înger și demon ;* dar asemenea excursuri sînt indispensabile dacă vrem să înțelegem poemele lui Eminescu : ele nu sînt pe de-a-ntregul inteligibile decît dacă sînt reintegrate în climatul spiritual în care au luat naștere. Legătura care le unește apare atunci evidentă și întreaga operă a poetului, piese publicate și proiecte în manuscris, ia aspectul

13 Perpessicius, I, p. 339.
14 V. 1.

unui ansamblu mai coerent decît ar fi părut la început, mai bogat și hrănit de o reflecție mai profundă.

FLOARE ALBASTRĂ

Poemul *Floare Albastră*, apărut în *Convorbiri Literare* la 1 aprilie 1873, împreună cu *Înger și demon*, trece drept un poem ermetic, a cărui semnificație ultimă este imposibil de aflat. Este de asemenea o operă asupra căreia s-a exercitat critica cea mai veninoasă. Au fost ridiculizate anumite pasaje, în special strofa 9, sau a fost exprimată indignarea față de anumite detalii de stil și de versificație. Anghel Demetriescu — care a publicat în 1875, în *Revista Contimporană*, un studiu sarcastic sub pseudonimul G. Gellianu : *Schițe literare. Poesiele d-lui Eminescu* — trece drept conducătorul acestei cabale la care luau parte, de asemenea, Mihail Zamfirescu *(Muza dela Borta-Rece)* și redactorii de la *Ghimpele* [1].

Toată această agitație răuvoitoare în jurul unui poem liric nu mai are pentru noi decît valoarea unui episod pitoresc în istoria literaturii române. Ea dovedește, totuși, ostilitatea pe care a întîlnit-o Eminescu în anumite medii și permite să se înțeleagă mai bine curajul și cutezanța ce i-au trebuit poetului pentru a-și impune stilul și inspirația.

„Misterul" *Florii Albastre* se reduce de fapt la problema pe care o pune interpretarea ultimei strofe. Restul poeziei are o semnificație foarte clară. Iubita cere poetului să nu se lase pradă viselor și să se gîndească încă la ea :

„Nu căta în depărtare
Fericirea ta, iubite !" [2]

1 Cf. Perpessicius, I, p. 339.
2 Vv. 11-12.

Apoi îl invită s-o urmeze în pădure și-i face cunoscute plăcerile care-l așteaptă. Această fericire cu totul senzuală, făcută din îmbrățișări și sărutări, va fi cu atît mai încîntătoare, cu cît va rămîne necunoscută de lume. Versurile :

„Ș-apoi cine treabă are !" [3]

și puțin mai departe :

„Grija noastră n-aib-o nime,
Cui ce-i pasă că-mi ești drag ?" [4]

vădesc această obsesie, constantă la Eminescu, de a se elibera de prezența umană și de a se bucura de fericire, liber ca natura însăși, la adăpost de orice contact cu societatea.

Dar iată că tînăra femeie, după ce și-a lansat chemarea și a dat o ultimă sărutare, a dispărut ; poetul rămîne singur sub lumina lunii :

„Ce frumoasă, ce nebună
E albastra-mi, dulce floare !" [5]

Pînă la aceste ultime versuri, poemul nu oferă nimic neobișnuit. El se prezintă ca o variație grațioasă pe tema Invitației în codru.

Dar cea de-a patruzprezecea strofă, despărțită de precedenta printr-o serie de puncte de suspensie, aduce dintr-o dată o tonalitate nouă și vine să încarce ansamblul poemului cu o semnificație tristă și patetică :

„Și te-ai dus, dulce minune,
Ș-a murit iubirea noastră —
Floare-albastră ! floare-albastră !...
Totuși este trist în lume !" [6]

---

3 V. 32.
4 Vv. 43-44.
5 Vv. 47-48.
6 Vv. 53-56.

Interpretarea care se oferă în mod spontan gîndirii este următoarea : „floarea albastră" este o tînără fată pe care poetul a iubit-o și care a murit. E vorba, poate, și aici, de acea copilă din Ipotești care i-a inspirat atîtea poeme din adolescență.

Această interpretare este, evident, posibilă. Pentru că e clară, ea i-a determinat pe criticii români, (urmînd astfel exemplul primului editor, Maiorescu însuși) să modifice versul final al strofei și să considere drept o greșeală de tipar forma *totuși*, înlocuind-o prin *totul* :

„Totul este trist în lume !"

„Totul este trist în lume", iată cît e de simplu și de limpede, și aceasta este varianta pe care o adoptă Ibrăileanu, Dragomirescu, Ortiz și chiar Călinescu. Numai că textul apărut în *Convorbiri literare* conține în mod net : *Totuși* [7].

Sîntem obligați să ne mărginim la această redactare și să elucidăm sensul versului fără să eludăm problema. O primă lectură deconcertează : poetul plînge dispariția celei pe care o numește „dulce minune" și „totuși", adaugă el, lumea este tristă, e trist în lume. Acest „totuși" are de ce să surprindă.

Există, credem noi, o soluție a acestei enigme.

Formula titlului *Floare albastră*, reluată în versurile 52 și 55 ale poemului, merită să rețină atenția. S-ar putea, desigur, vedea în cuvintele „floare albastră" o simplă reminiscență a acelei *blaue Blume*, dragă romantismului german. Femeia iubită ar fi simbolizată

7 E ușor, fără îndoială, să găsim argumente în numeroasele greșeli de tipar cu care sînt presărate, în revista moldovenească, cea mai mare parte din poeziile lui Eminescu. Or, se cuvine, credem noi, să distingem cu grijă o greșeală de lectură care substituie un cuvînt „ușor" unuia mai rar, — precum *rosă* pus în locul lui *rouă* în poezia *Noaptea* (vezi mai sus) — de o greșeală de lectură orientată în sens contrar, care tinde să înlocuiască un cuvînt „ușor" cu unul obscur, de interpretare delicată. Or, *totuși* este, cu siguranță, o *„lectio difficilior"*.

de floarea mistică, obiect al tuturor viselor şi celebrată, în felul în care se cunoaşte, de un Novalis.

Or, Eminescu a trăit el însuşi o experienţă dureroasă, cu totul asemănătoare aceleia care se află în centrul vieţii şi gîndirii lui Novalis. El a pierdut-o pe logodnica sa de la Ipoteşti aşa cum Novalis a pierdut-o pe Sophie von Kühn.

Şi iată-l că tocmai consacră un poem amintirii copilei moarte şi îl intitulează *Floare albastră*. Este imposibil să nu credem că poetul a dorit expres să sublinieze analogia dintre experienţa pe care el însuşi a traversat-o şi aceea care a fost pentru Novalis un fel de revelaţie. Novalis, la moartea Sophiei (ca şi Heinrich von Ofterdingen la moartea Mathildei), pătrunde într-un nou univers, într-o lume în care intimitatea sufletelor apare posibilă în ciuda despărţirii corpurilor ; după ce şi-a pierdut logodnica, el îşi biruie disperarea şi cunoaşte o perioadă de inspiraţie şi de extaz senin.

Or, această bucurie cu care se îmbată Novalis, Eminescu nu va putea s-o guste. El cunoaşte bine simbolul *florii albastre*. Dar tristeţea este în el mai puternică decît speranţa.

„Floare-albastră ! floare-albastră !..."

scrie poetul. În spatele acestei insistenţe voite se ascunde o afirmaţie : poetul ştie bine valoarea pe care ar putea-o da el însuşi — după exemplul lui Novalis — dramei care-l răscoleşte : această floare albastră ar trebui să fie pentru el, dincolo de mormînt, mesagera unei fericiri divine. *Totuşi* este trist în lume ! *Totuşi* tristeţea este prezentă, mai imediată decît perspectivele reconfortante.

Acesta ar fi, după înţelesul nostru, raţionamentul care-l conduce pe Eminescu, ca pe o cale ascunsă, invizibilă pentru cititorul grăbit, la acest *totuşi* final, prin care se exprimă scepticismul şi refuzul său de a spera.

O altă exegeză mai este posibilă. Tînăra femeie, care încearcă să-l smulgă pe poet din meditația sa, nu este tînăra moartă, — ci dimpotrivă — o nouă prietenă, care tocmai e geloasă pe visările poetice ce-l obsedează pe tovarășul ei. Dintre aceste imagini, unele urcă cursul timpului, — și aluzia la Piramide, care trebuie asociată cu poemul, — astfel, strofa 3 din manuscrisul inițial evoca rio de la Plata, iar strofa 2 a poemului publicat, cîmpiile Asiriei [8]. În sfîrșit, alte visări, mai subtile, au drept obiect stelele : cînd se cunoaște semnificația pe care o ia tema stelei în poetica erotică a lui Eminescu, nu poate fi pus la îndoială faptul că aluzia : *Iar te-ai cufundat în stele* [9] privește regretele și gîndurile suscitate de amintirea tinerei moarte.

Ceea ce *mititica* vrea să alunge sînt aceste închipuiri complexe în care ea nu-și află locul : *Hai în codrul cu verdeață.*

Iată, așadar, alura inițială pe care Eminescu o dăduse poemului său. Manuscrisul 2259, 204–205, singurul pe care-l posedăm, conține doar dorința tinerei femei și chemarea la plimbare în pădure. Textul publicat nu face decît să dezvolte, de-a lungul a alte șapte strofe, promisiunea de fericire astfel oferită și povestește detaliile, — trăite, închipuite sau dorite — ale după-amiezei pastorale. Strofa a opta — poetul rămas singur după ultimul sărut, evocînd dulcea floare albastră — nu aduce decît o concluzie banală acestei poezii, care arată, în fond, cum noi iubiri pot face să fie uitate cele vechi, sau pot să alunge zadarnice visări.

Se pare că termenii „floare albastră", luați mai întîi în sensul lor romantic obișnuit, au evocat brusc

---

8 Aceste *cîmpii asire* ne fac să ne gîndim la acelea pe care le parcurge regele asirian, invidiat de poet, în prima strofă din *Amorul unei marmure :* această închipuire nu ar fi deci o simplă iluzie de spațiu nelimitat, ci s-ar afla legată de tema lirică a dragostei pentru o „fată de marmură".

9 V. 1.

în mintea poetului o cu totul altă ambianță, plină de melancolie metafizică. De unde și tema despărțirii, adăugată pe neașteptate. „Mititica" este într-adevăr cea care s-a dus ? Această dragoste care se stinge, această plecare nu ne fac oare să ne gîndim la moartea iubitei ? Oricum, bucuriile trecătoare ale chemării în codru nu fac să fie uitate durerile. Desigur, o bucurie este posibilă în singurătatea prielnică a pădurii, *totuși* este trist pe pămînt, lumea e tristă.

Ambiguitatea, printr-un fel de magie lucid voită, creează în jurul textului o „aură", un nimb care ne lasă să ghicim semnificațiile sale ascunse. Dintre toate operele lui Eminescu, *Floare albastră* este cu siguranță cea care reprezintă, dacă nu cel mai bine, măcar pentru prima dată și în mod remarcabil, tendința „simbolistă", ilustrată mai tîrziu de alte capodopere, *De cîte ori iubito...*, de exemplu, sau *Diana*.

ÎMPĂRAT ȘI PROLETAR

Studierea poemului *Înger și demon* ne-a permis să descoperim în ciornele lui Eminescu amorsa marelui său poem filozofico-social *Împărat și proletar*. Era vorba, am văzut, de vreo douăzeci de versuri [1], dintre care primele patru îl prezintă pe „demon" înfășurat într-un stindard roșu și agitînd mulțimea.

Aceste versuri au trecut întocmai în *Înger și demon*. Ele sînt imediat urmate de o linie de puncte de suspensie, ca și cum Eminescu ar fi voit să utilizeze, într-o intenție dramatică și subliniind-o expres, această ruptură bruscă, născută doar din dorința de a dedubla poemul original. Discursul pe care agitatorul nu-l pronunță în *Înger și demon*, — îl vedem numaidecît întins pe patul de agonie, — îl regăsim pe buzele unui alt tribun, acela din *Împărat și proletar*.

1 Ms. 2290, 53-54.

La început, Eminescu alesese ca titlu pentru noul său poem *Proletarul*, iar varianta inițială pe care-o publică Perpessicius [2], o lungă suită de douăzeci și trei de strofe a cîte cinci versuri, apare într-adevăr ca un simplu discurs politic și social, lipsit încă de orice semnificație filozofică.

Proletarul sau *Ideile unui Proletar*, așa cum va preciza Eminescu într-o notă de rectificare care datează de la Berlin, este o diatribă amară, ale cărei elemente aparțin fondului comun al doctrinelor revoluționare : dreptul, virtutea, religia sînt minciuni inventate de cei bogați și puternici pentru a-i supune mai ușor pe cei slabi. Împotriva nedreptății și inegalității, revolta e necesară. Fie ca proletarii să rupă lanțurile și să facă să domnească o nouă eră de aur în lume !

Cele douăzeci și trei de strofe amintite reapar în întregime la începutul poemului *Împărat și proletar*. Dar în interiorul acestei mulțimi de versuri, rămasă aceeași, dozajul între diferitele teme se schimbă : în textul publicat, Eminescu reduce la trei strofe evocarea paradisului viitor și insistă mai mult asupra chemării la revoltă. El a utilizat pentru aceste strofe răzbunătoare o a doua ciornă [3], a cărei structură vădește, cel puțin pentru întregul început, o redactare grăbită, dar care spre sfîrșit atinge asemenea vigoare și plenitudine, încît puține lucruri vor fi modificate în versiunea definitivă : în această variantă apare, în mijlocul aluziilor la paganism și la lumea antică, imprecația împotriva statuii lui Venus — statuie ce trebuie doborîtă, deoarece trezește în suflete „ideea neferice a perfecției umane".

Așa a fost elaborată prima parte din *Împărat și proletar*. Nimic pînă acum nu lasă să se prevadă desfășurarea filozofică care încheie poemul și care îi dă întreaga sa semnificație. Abia ici-colo apar cîteva

2 Ms. 2259, 170 v-172 v.
3 Ms. 2259, 168-168 v.

notații de importanță mai generală și orientate spre o problemă care, la drept vorbind, nu pare „socială" : aceea a morții și a destinului de dincolo de mormînt. Împingînd pînă la limită teza potrivit căreia religiile sînt o invenție a celor puternici pentru a-i supune pe cei slabi, tribunul afirmă că orice promisiune de recompensă este iluzorie, că moartea este un sfîrșit definitiv. Dincolo de ea, nu există nimic :

„Dincol' n-are nimica căci morți-s cei muriți" [4]

Această afirmație va fi reluată, aproape în aceiași termeni, în versiunea definitivă. Ca un corolar, revolta proletariatului va elibera omul de minciunile cu care-l hrănesc mai marii lumii și totodată ea va transforma perspectivele morții :

„Chiar moartea cînd va stinge lampa vieții finite
Vi s-a părea un înger cu părul blond și des." [5]

Clopotele nu vor plînge, nimeni nu va purta doliu după cel ce-și va fi împlinit destinul :

„Căci va muri cînd nu va avea la ce trăi". [6]

Utopie, fără îndoială, și care conține mai mult un regret decît o speranță. Asemenea reverii metafizice ne oferă posibilitatea să măsurăm sinceritatea lui Eminescu de-a lungul acestei mostre de elocință. Excesul de optimism al tînărului revoluționar nu poate fi desigur considerat ca o expresie directă a concepției poetului asupra vieții și morții. E vorba mai degrabă de un exercițiu de retorică pură, pe care Eminescu îl păstrează pentru sine în dosare și pe care nu l-ar putea publica întocmai. Deja, în *Înger și demon*, cariera răzvrătitului se întrerupe brusc, eșuînd în starea de disperare și scepticism consolată *in extremis* de iubire. Aici, același răzvrătit își expune

4 Ms. 2259, 170 v.-172 v. V. 35.
5 *Împărat și proletar*, vv. 104-105.
6 *Ibid.*, v. 115.

pe-ndelete doctrina, dar Eminescu nu poate să publice această profesiune de credință, decît după ce a neutralizat-o oarecum, printr-o suită de tablouri dramatice și de reflecții amare : totodată, cuvintele apostolului proudhonian și marxist se confundă cu meditațiile celorlalte personaje pe care le vom întîlni, cel al tiranului, al Cezarului, și nu mai au decît o valoare cu totul relativă.

*

Manuscrisul 2285, 100–104, *Umbre de pe pînza vremei*, schițează cotitura luată de poem spre o semnificație filozofică care depășește cu mult valoarea unei simple diatribe sociale. În acest lung text, de treizeci și opt de strofe, apare pentru prima dată personajul Cezarului [7]. El trece prin fața cetei înfometate a revoluționarilor. În timp ce „faetonul de gală" îl conduce de-a lungul malurilor Senei, Cezarul se cufundă în gînduri. Nu numai puterea-i temporară este tainic solidară cu revolta celor umili, dar și meditațiile lui cele mai secrete se întîlnesc cu acelea ale victimelor sale : el știe, ca și ele, că nedreptatea și minciuna conduc lumea, că istoria universală nu este decît fabula ciocanului care cade pe nicovală. Îi salută pe răzvrătiții care amuțesc la trecerea sa. Fără prezența lor el n-ar fi nimic, fără numărul lor el ar fi slab.

7 Este evident că Eminescu s-a gîndit la Napoleon al III-lea, cînd a trasat silueta Cezarului său. Anumite detalii sînt o dovadă în acest sens și îndeosebi fizionomia tristă și dezamăgită, alura meditativă pe care le atribuie Împăratului. Dar nu ar trebui să se meargă prea departe. Eminescu nu putea să înfățișeze în Napoleon al III-lea – a cărui eficace activitate în favoarea principatelor române nu data decît de cîțiva ani – chiar tipul tiranului a cărui putere nelegitimă cheamă la revoltă. În realitate Cezarul său este un personaj simbolic, un filozof mai degrabă decît un dictator, și ar fi neîntemeiat să se creadă că Eminescu a vrut să atace în mod special puterea autoritară a Împăratului Francezilor. Dacă și-a situat acțiunea poemului la Paris, a făcut-o fiindcă pentru acest conservator Franța este patria liberalilor și a revoluționarilor.

„Cesarul, chiar Cesarul de mult ar fi căzut". [8]

Aceste strofe au trecut aproape intacte în versiunea definitivă. E curios de notat că autorul vorbește aici pentru sine, prefăcîndu-se doar că se adresează mulțimii celor oprimați [9]. Discursul pe care îl ține nu are însă nimic asemănător cu acela al tribunului. Este un discurs trist și pesimist și nu ajunge la nici o concluzie precisă.

De altfel, nu a sosit încă momentul ca Eminescu să-și extragă întreaga filozofie din acest contrast : Împărat și proletar — și din acest paradox : solidaritatea lor. El intenționează mai degrabă să contureze o frescă patetică de mari dimensiuni : ultimele șase strofe ale aceluiași manuscris 2285, 100—104 descriu scene revoluționare. Ele se înscriu în logica textului. Batalioanele plebei proletare intră acum în acțiune și Parisul arde :

„Parisul arde-n valuri,...
Evul e un cadavru — Parisu-a lui mormînt" [10]

Este neîndoielnic că în tot acest pasaj Eminescu a vrut să descrie Comuna din Paris. Dovada în acest sens este furnizată de strofa ultimă, care evocă victoria Versailles-ilor asupra Comunarzilor.

Prin versurile amintite poetul își localiza exact drama în spațiu și timp. Eminescu a renunțat mai tîrziu la acest exces de precizie, poate pentru a salva aspectul simbolic al întregului poem, poate, de asemenea, pentru a evita un fel de anacronism : el părea într-adevăr să facă responsabilă Comuna de căderea lui Napoleon al III-lea, sau, cel puțin, se prefăcea a admite că ea a precedat-o și nu a urmat-o.

Asupra acestui triumf al Versailles-ului poetul nu-și formulează clar atitudinea. Versul :

---

8 V. 150.
9 Cf. v. 141 : „Convins ca voi el este...".
10 Vv. 161 și 165.

nu este decît o enunțare rece a ieșirii din luptă. Eminescu nu ia nici o poziție. Cel mult, se poate reține din descrierea sa viguroasă — în care răsculații dețin rolul preponderent — o anumită tendință de a risca scandalul [12]. Oricare ar fi sinceritatea ultimă a poetului, oricare ar fi aprecierea pe care o face în adîncul ființei sale asupra evenimentelor Anului Teribil, el își descrie eroii cu o pasiune, cu o înflăcărare plină de simpatie, care poate desigur să inducă în eroare. Dar s-ar putea spune tot atît de bine că această căldură nu este decît un procedeu artistic : trebuia ca poetul să-l împingă pe cititor pînă la un înalt grad de emoție, de exaltare chiar, pentru ca amărăciunea, dezamăgirea plată din strofele finale să obțină efectul lor deplin.

Aici apare abilitatea superioară a lui Eminescu. Cu zece strofe înainte de sfîrșitul poemului, nimic nu indică în mod precis unde vrea să ajungă autorul. Iar meditația Cezarului solitar pe malul Oceanului ne este prezentată în cinci strofe lungi, calme și reflexive, pentru a ne înșela parcă așteptarea, — pentru a lăsa, de asemenea, tumultului strofelor precedente timpul să se liniștească, în așa fel încît să fim mai bine pregătiți să primim mesajul final.

---

11 V. 190.

12 Niciunul, printre atacurile pe care le-a suferit, nu ni se pare mai absurd decît acela al lui Anghel Demetriescu *(Schițe literare. Poesiele d-lui Eminescu, Revista contimporană,* III, 1875. Perpesicius, I, p. 359), acuzînd autorul de a fi exaltat eroismul femeilor luptătoare. Or, pe aceste femei cu părul negru, albe ca marmura, Eminescu le transfigurează : umbra drapelului roșu le sanctifică existența pătată cu o greșeală de care ele nu sînt vinovate. Ca și dragostea, devotamentul față de o cauză eroică purifică și mîntuiește. E vorba aci de un contrast romantic destul de comun, care nu merită nicidecum însă sarcasmul lui Demetriescu, pentru care „incendiatoarele" Comunei erau femei josnice : *ființe slute. Numai ca marmura de albe nu puteau fi* — adaugă el cu ironie.

Acest mesaj, care trebuie acum să reţină întreaga noastră atenţie, apare pentru prima dată în manuscrisul 2262, 58, sub o formă rudimentară, destul de săracă chiar, dar care nu este mai puţin interesantă de examinat îndeaproape.

Pentru Eminescu, Cezarul sau cerşetorul [13] sînt una şi aceeaşi fiinţă. Diferenţa de înfăţişare care-i desparte nu trebuie să inducă în eroare. Să-l punem pe unul în locul celuilalt şi Cezarul va merge să plîngă la picioarele unei statui, în timp ce cerşetorul se va crede asemănător zeilor. Preotul, soldatul, oratorul, Cezarul chiar nu formează decît un singur personaj.

Aşa se prezintă primele două strofe şi ele ne fac să ne gîndim imediat la meditaţiile poetului asupra formulei hinduse : *Ta twam asi.*

Nu există o legătură vizibilă între aceste strofe şi strofele următoare, sau, mai degrabă, această legătură nu este evidentă decît dacă ne gîndim în mod precis la „climatul" hindus în care versurile precedente au fost concepute : într-adevăr, Eminescu dezvoltă fără tranziţie tema Mayei, a iluziei universale, şi declară că măreţia, faima, imperiul, coroana şi căderea nu sînt decît o închipuire. Mizeria, de asemenea, nu este decît o închipuire. Mergem adormiţi prin lume, cuprinşi de o iluzie pe care apropierea morţii vine să o străpungă asemenea unei săgeţi de fulger. Într-o clipită, o lume se cufundă în propriul său somn : sclavi, eroi şi regi dispar. Cum a putut deci aparenţa să ascundă atît de mult timp sensul exact al universului ? Este o spumă pe o undă :

---

13 Acest personaj al cerşetorului provine direct din nuvela *Avatarii faraonului Tlà :* faraonul se reîncarnează sub înfăţişarea unui bătrîn cerşetor din Sevilla, care îşi imaginează că este un cocoş, ţipă „Cucurigu !" pe străzi şi sfîrşeşte prin a adormi pentru ultima oară, visînd că e un ou din ce în ce mai mic, redus la a nu mai fi decît un punct infinitezimal. Credem că este foarte important să notăm apropierea între nuvela neterminată şi această scurtă variantă a poeziei *Împărat şi proletar.* Dovada materială ne-o oferă înrudirea de inspiraţie.

„Un vis al morții eterne e viața lumii-ntregi". [14]

Așa se termină această primă variantă. Ea nu oferă desigur bogăția textului definitiv, dar conține deja, asemenea unui diamant prețios montat pe o materie de mai mică valoare, versul final cu care se va termina întreaga frescă filozofică din *Împărat și proletar.*

Să reținem, de asemenea, din această încercare, ideea că lumea e un vis și că moartea este simpla reîntoarcere la somnul din care am fost treziți. Abisul anterior universului, și în care acest univers se prăbușește neîncetat, este un somn negru, o inconștiență veșnică.

Dar dacă lumea nu-i decît un vis, cum se explică mulțimea ființelor umane ? Cum pot fi justificate aceste destine diferite care fac din unul rege și din altul sclav ? Nu e de ajuns să se spună că Cezarul și cerșetorul sînt unul și același om. Acest adevăr, pe care poetul îl intuiește, nu este încă elucidat în mintea sa. Trebuie așteptată versiunea definitivă pentru a vedea înfăptuită sinteza acestor două „dogme" eminesciene : viața nu-i decît un vis, singularizarea indivizilor nu este decît iluzorie. În efortul său de construcție sistematică, Eminescu face apel la o noțiune nouă, care — lucru curios — nu este la drept vorbind hindusă, ci aparține mai degrabă tipului gnostic de gîndire, și anume noțiunea de Demiurg.

Bătrînul Demiurg este acela care se încumetă la o nouă încercare în fiecare om :

„În orice om o lume își face încercarea,
Bătrînul Demiurgos se opintește-n van". [15]

Eminescu nu pare să fi avut sentimentul foarte precis a ceea ce putea fi un asemenea demiurg, nici să fi atribuit acestui personaj rolul care îi este în mod tradițional atribuit în gîndirea gnostică : acela al unui

14 Ms. 2262, 58, v. 20.
15 Vv. 1 și 2 ale strofei 38 în textul publicat.

intermediar între Dumnezeu și lume, — intermediar indispensabil, deoarece Dumnezeu n-ar putea să-și compromită demnitatea în contactul direct cu materia, cu abscuritatea, cu răul. Poetul român se gîndea și mai puțin să dea Demiurgului rolul pe care acesta îl joacă în filozofia lui Platon, acela de mare ordonator al creației. Se pare mai degrabă că Eminescu l-a conceput pe „Bătrînul Demiurgos" ca fiind identic cu realitatea însăși a Universului. Sub pana sa, „lumea" și „Demiurgos" sînt echivalente. Această interpretare este net confirmată de formula pe care o adoptase la început poetul în manuscrisul 2262, 43 :

„Și spiritu–Universului se opintește-n van", [16]

Spirit al Universului sau Demiurg, avem de-a face cu o singură putere, aceea care, luată în totalitate, continuă în fiecare individ perpetua și inutila încercare, aceea care, sădită în spiritele individuale, devine izvor de neliniște, de întrebare, de îngrijorare :

„...de unde vine și unde merge floarea
Dorințelor obscure sădite în noian ?" [17]

„Sîmburele lumii", din care o părticică se află în fiecare dintre noi, este prin esență dorință, voință, — voință de a trăi, ar spune Schopenhauer.

În inima noastră zace o fărîmă din această voință și din acest efort, — așa cum în fruct se află secretul creșterii și dezvoltării întregului pom. Dar întocmai cum un fruct ajunge la maturitate iar altul moare pe parcurs, la fel și specia umană se diferențiază : unul devine sclav, altul rege.

Încercăm să dăm propriei noastre vieți o semnificație amăgitoare, arătăm soarelui fața noastră de mizerie, această față care ne deosebește pe unii de alții, — dar dincolo, în spatele acestei aparențe, *același înțeles* ne este dat la toți.

---

16 Ms. 2262, 43, v. 2.
17 Vv. 4 și 5 din strofa 38.

Așadar, — și penultima strofă a poemului rezumă această filozofie a omului, — cruda taină a vieții ascunde mereu aceleași doruri sub alte vestminte și înșeală omenirea întreagă care retrăiește, veșnic neschimbată, în fiecare individ. Drama este că dorinți nemărginite sînt sădite într-un atom : fiecare element al Dorinței totale își asumă nemărginirea acestei dorințe pentru suferința și insatisfacția sa.

Prin urmare, dacă se consideră că moartea curmă pentru totdeauna cariera acestei infinități de voințe individuale și nu o prelungește prin nici o inserție eficace în lume,

„Că-n urmă-ți rămîn toate astfel cum sunt, de dregi
Oricît ai drege-n lume..." [18]

cum să nu fim descurajați și să nu renunțăm la orice efort ? Această cursă veșnică este obositoare. O ispită încolțește în minte, să nu mai credem în realitatea aventurii, să o considerăm ca un simplu vis și să ne eliberăm de ea, declarînd-o iluzorie :

„...ș-un gînd te-ademenește :
Că vis al morții-eterne e viața lumii-ntregi". [19]

---

18 Vv. 2 și 3 din strofa 40. Trebuie apropiată această idee a ineficacității oricărui efort uman, această negare a oricărui progres posibil, de versul final din *Epigonii :*

„Toate-s praf... *Lumea-i cum este...* și ca dînsa suntem noi". Banalitatea formulei : *lumea-i cum este,* — imprimată cu litere cursive totuși, ca și cum ar fi bogată în semnificații excepționale, — capătă o strălucire nouă în lumina textului nostru. Aici, ca și acolo, Eminescu înțelege să discrediteze orice idee de evoluție umană orientată într-un sens precis. Decadența literelor românești, domnia vrednică de dispreț a epigonilor sînt, ca și eșecul revoluționarilor sau falimentul Cezarului, evenimente care nu se încadrează în nici o transformare progresivă. Lumea este un vis și acest vis rămîne pentru totdeauna așa cum este.

19 Vv. 4 și 5.

Mîntuirea prin acțiune ? Nici împăratul, nici proletarul nu reușesc [20]. Adevărata mîntuire se află în convingerea despre palida realitate a universului. Spre deosebire de „idealismul magic" al unui Novalis, care face din vis instrumentul suprem al cunoașterii și chiar al stăpînirii lumii, idealismul pragmatist a lui Eminescu oferă mai degrabă o soluție comodă pentru exorcizarea presiunii descurajante a realului : visul este aici instrument de eliberare și nu de cucerire. Definit ca esență a lucrurilor, el înlătură prin fluiditatea sa orice spaimă, iar moartea eternă nu mai e decît domeniul somnului definitiv și al exilării în repaus.

O asemenea doctrină amintește de unele poziții metafizice familiare gîndirii lui Eminescu din această perioadă și care e necesar să fie elucidate, dacă vrem să reintegrăm *Împărat și proletar* în contextul său spiritual. Ultimele strofe ale poemului sînt comparate de obicei cu un eseu filozofic intitulat *Archaeus* (ms. 2269, 19–39), unde apare un înțelept, un bătrîn original cu părul alb și care miroase puternic a tutun, dezvăluind discipolului său, cu care se află la o masă la hanul „Arca lui Noe", secretul lucrurilor. Acest Tot, sau – dacă vrem – Spiritul Universal, se manifestă printr-un număr limitat de aspecte, de forme. Formele acestea și le poate imagina și mintea noastră. Prin urmare, nu este imposibil ca o formă imaginată sau visată de noi să se realizeze la un moment dat. Individul uman nu este decît una din formele pasagere, o idee încarnată, pe care *Archaeus faber* o cheamă la existență. Acest „Evreu rătăcitor" al creației, acest „Ahasver" – cum îl numește bătrînul înțelept – nu dispune decît de un număr limitat de exemplare individuale ; de aceea, nu e de mirare că Zoroastru, Dan și Dionis reprezintă una și aceeași ființă.

20 Dacă reflectăm asupra acestui scepticism al lui Eminescu, vom înțelege absurditatea exegeților care au văzut în *Împărat și proletar* o piesă revoluționară și profetică. E greu de împins mai departe nonsensul.

ţă [21], că Faraonul se reîncarnează într-un cerşetor spaniol, apoi ia înfăţişarea marchizului de Alvarez [22]. Dionis va putea să evadeze din forma pasageră pe care a luat-o eul său nemuritor şi să întîlnească în lună o lume care nu mai cunoaşte aceste Avataruri. Pe pămîntul nostru, acelaşi individ poate să renască sub formă de Cezar sau de cerşetor. De aceea, opoziţia violentă împărat-proletar nu are înţeles deplin decît pentru cunoscător şi se transformă în ochii săi într-o banală şi contingentă particularizare de arhetipuri care sînt veşnice.

Aceasta este doctrina confuză asupra căreia vom avea ocazia să revenim şi care ne apare, de pe acum, ca o doctrină de împrumut (Kant, Schopenhauer, van Helmont, Paracelsus şi multe alte „surse" ar mai putea fi citate) şi totodată ca o sinteză destul de originală : ar fi neîntemeiat să-i atribuim o valoare filozofică demnă de consideraţie. Să reţinem doar valoarea ei poetică grandioasă : această viziune asupra universului şi destinului uman nu e lipsită de o anumită frumuseţe obscură şi deprimantă. Să reţinem mai cu seamă, din cosmologia şi antropologia lui Eminescu, ideea esenţială a unei mari fragilităţi a lumii exterioare. Nimic nu este durabil sau fondat pe o realitate stabilă. Archaeus nu e decît un principiu spiritual, individul se pierde în suita reîncarnărilor sale posibile ; timpul, spaţiul, materia nu sînt decît forme ale spiritului, viaţa nu e decît un vis, şi încă visul unei morţi eterne. E greu de închipuit pesimism mai radical sau voinţă mai lucidă de a răpi universului orice raţiune de a fi.

Tezele fundamentale pe care tocmai le-am trecut în revistă, şi anume acelea de care depind *Împărat şi proletar*, *Sărmanul Dionis*, *Avatarii faraonului Tlà*, *Archaeus* şi într-o oarecare măsură *Epigonii*, constituie, în mare, temelia întregului sistem. S-ar putea

---

21 Cf. *Sărmanul Dionis.*
22 Cf. *Avatarii faraonului Tlà.*

chiar spune că pozițiile filozofice ulterioare, pe care ni le vor dezvălui viitoarele analize, nu vor fi decît o dezvoltare, o îmbogățire a acestor teze de debut — ca și cum istoria gîndirii lui Eminescu s-ar reduce la această mișcare de cercetare, în spirală, în jurul unei doctrine elaborate de timpuriu, chiar la ieșirea din adolescență.

FĂT-FRUMOS DIN TEI

Acest poem, apărut la 1 februarie 1875 în *Convorbiri literare*, se află în centrul unei dispute de importanță redusă, dacă o considerăm în ea însăși, dar foarte revelatoare în ceea ce privește libertățile pe care și le-au luat criticii români — începînd cu Maiorescu — față de opera poetului nostru.

În ediția publicată de Maiorescu, în timpul vieții lui Eminescu, este eliminat *Făt-Frumos din tei*. Dar cum acest titlu i se pare seducător, el îl păstrează pentru a-l da unui poem de inspirație apropiată, publicat la 1 martie 1878 și pe care poetul însuși îl intitulase : *Povestea teiului*.

Perpessicius nu este departe de a aproba această decizie, arbitrară totuși, a lui Maiorescu, deoarece el scrie : „Avînd de ales între două forme ale aceleiași teme, era firesc ca Maiorescu să aleagă pe aceea pe care însuși poetul o decretase drept cea mai bună și care cuprinde reluarea și desăvîrșirea întîiului motiv. Înlocuirea titlului, în condițiile acestea, nu putea să strice nimănui" [1].

Această absolvire ni se pare cu atît mai surprinzătoare cu cît nu este în nici un fel dovedit că *Povestea teiului* și *Făt-Frumos din tei* ar fi două forme ale aceleiași teme.

Vom avea ocazia, mai departe, să stabilim diferența care separă cele două texte : vom arăta în ce

1 Perpessicius, I, p. 360.

măsură *Povestea teiului* este un poem original, bogat în notații psihologice și lirism personal, care lipsesc în *Făt-Frumos din tei*. Dar această absență nu trebuie interpretată ca fiind dovada unei insuficiențe. În realitate, comparația nu-și are locul între două bucăți care aparțin, fiecare, unei intenții diferite. E mai bine, credem noi, să căutăm în primul rînd să definim caracterul specific al celor două poeme decît să riscăm un clasament, o absurdă distribuție de premii.

*

Făt-Frumos din tei este, înainte de toate, un poem de formă și de inspirație populare. O legendă, cum s-au răspîndit multe despre opera și viața lui Eminescu, vrea ca subiectul tratat să aibă drept sursă aventura unei cumnate a lui Balș, proprietarul domeniului de la Dumbrăveni, administrat mult timp de tatăl lui Eminescu. Această tînără femeie, de origine vieneză, s-ar fi îndrăgostit de un țigan, un anumit Hodoroaba, chelar al distilăriilor de la Dumbrăveni, și ar fi fugit cu el. A doua zi, calul care participase la răpire s-ar fi întors singur la grajd... Tînărul Eminescu, frapat de misterul acestei cavalcade amoroase, ar fi scris cu creta pe ușa de stejar a conacului familiei Balș catrenul final al poemului *Făt-Frumos din tei*. Gheorghe Eminovici, temîndu-se să nu-și supere cumva stăpînii, l-ar fi pus imediat să șteargă catrenul insolent.

Această anecdotă, care nu este lipsită de farmec, se întemeiază din nefericire pe mărturia fragilă a lui Victor Eminescu, nepotul poetului [2]. Ea nu corespunde datelor cronologice ale biografiei lui Eminescu : în realitate, la nașterea lui Mihail, familia Eminovici părăsise deja domeniul de la Dumbrăveni și se instalase la Ipotești. Între timp, Gheorghe Eminovici a exploatat domeniul de la Dornești, apoi a închiriat accizele de

2 *Geneza primelor versuri ale lui Mihail Eminescu*, în revista *Mihail Eminescu*, Iași, martie 1904. Cf. Perpessicius, I, p. 368.

băuturi spirtoase din Botoșani [3]. Dacă anecdota se petrece în 1864, el nu mai este în acest moment administratorul familiei Balș [4], iar inițiativa pe care o ia, de a pune să fie ștearsă inscripția redactată de fiul său, nu poate fi explicată. Să adăugăm, în sfîrșit, că acest faimos catren citat de Victor Eminescu nu este probabil acela pe care Mihail, adolescent, l-ar fi scris cu creta pe ușa conacului Balșilor, căci cel mai vechi manuscris care s-a păstrat din *Făt-Frumos din tei* (2284, 30 v – 31 v) ne oferă în chip de ultimă strofă :

„Iar a doua zi sta calul
Ei cel alb la poarta curții
Dar ea singură (-i) rămasă
Dusă-n lume prin păduri". [5]

De altfel, chiar dacă povestirea lui Victor Eminescu e falsă și trebuie adăugată la toate semi-legendele ce ar putea fi denumite în bloc : „năzdrăvăniile" poetului, înțelegerea textului nostru nu este cîtuși de puțin afectată ; anecdota care ni se propune nu privește decît ultimele patru versuri și nu e deloc sigur că aventura cumnatei lui Balș l-a inspirat direct pe Eminescu. Nu există nimic analog între fuga Blancăi, amenințată cu mănăstirea, și fuga voluntară a tinerei vieneze. Se pare chiar că tonalitatea poeziei este foarte îndepărtată de aceea a aventurii sentimentale. Întîlnirea mistică a lui Făt-Frumos în inima pădurii este bogată în rezonanțe și semnificații simbolice, iar cutezătoarea acțiune a țiganului nu ar putea fi comparată cu seducția mută și misterioasă pe care o exercită Făt-Frumos asupra tinerei fugare. Este chiar greu de închipuit că punctul de plecare al poemului s-ar găsi într-o anecdotă, extraordinară desigur, dar cu un conținut destul de sărac, într-un moment cînd

3 Cf. Călinescu, *Viața lui Mihai Eminescu*, p. 22.
4 Cf. Perpessicius, I, p. 366.
5 Vv. 53-56.

Eminescu putea să cunoască cîntece populare mult mai bogate în valoare poetică. De altfel, sîntem tentaţi să credem că *Făt-Frumos din tei* este la origine un poem inspirat direct din folclor şi că Eminescu foloseşte doar ca un element secundar amintirea din copilărie care i se imprimase, fără îndoială, în memorie : el nu mai păstrează din aceasta decît episodul final, şi anume întoarcerea calului solitar. Acest episod se adaugă poemului său ca un element superfluu, ca un detaliu pitoresc, destinat să nuanţeze cu umor naraţiunea : în manuscrisul pe care Perpessicius îl publică în facsimil [6], ultimul catren este despărţit de celelalte printr-o liniuţă, ca şi cum Eminescu ar fi voit să sublinieze că adăugarea acestui mic tablou nu era neapărat necesară echilibrului poemului. Şi dovada că este într-adevăr aşa ne-o dă faptul că în textul posterior, intitulat *Povestea teiului*, nu mai rămîne nici o urmă din acest catren : el a dispărut pur şi simplu. În acelaşi timp, orice contact cu anecdota, considerată drept „sursă" a bucăţii, este rupt : nimic nu ar putea demonstra mai bine importanţa infimă a acestei anecdote în elaborarea celor două poeme.

Aşa cum am spus, *Făt-Frumos din tei* rămîne apropiat, prin factura sa, de o poezie de tip popular. Eminescu redactase prima variantă (2284, 30 v – 31 v) sub forma unei suite de versuri albe, grupate în strofe de cîte patru versuri. Anumiţi termeni de vocabular (*nonne* în versul 9 şi *elfi* în versul 30) sînt reprezentativi pentru această primă variantă : poetul împrumută în grabă cuvinte pe care le va elimina cu timpul.

Încă din manuscrisul 2259, 237 v, strofele se organizează, versurile cu soţ sînt rimate. Un fragment aparţinînd manuscrisului 2268, versurile 162-167, stabileşte tranziţia : aici versurile numără şasesprezece silabe şi sînt rimate două cîte două. E de ajuns ca

6 Vol. I, p. 365.

poetul să le dedubleze pentru a obține strofe în care versurile impare nu sînt, firește, rimate.

Fragmentul 2268, 54 se înrudește cu variantele poemului *Călin Nebunul*[7]. Dovada în acest sens ne-o oferă afinitatea de inspirație a unui text ca *Făt-Frumos din tei* cu poezia populară — din care se trage direct *Călin Nebunul*.

Eminescu nu a mers atît de departe încît să rimeze versurile impare ale poemului său. El l-a lăsat în această stare de aparentă nedefinitivare, care-l frapează pe cititorul grăbit și-l determină să proclame superioară structura *Povestei teiului*. Totuși, descrierile de natură, evocarea murmurului izvoarelor, importanța acordată puterii magice a lunii care desenează umbre, le alungește, le transformă, dovedesc existența în *Făt-Frumos din tei* a unui simț foarte viu al misterului lucrurilor, asociat cu misterul sunetului de corn lansat de Făt-Frumos. Notațiile psihologice sînt mai sărace decît în *Povestea teiului*, în schimb, descrierea lirică este mai clară și, poate, mai puțin afectată. Legenda rămîne la nivelul unei narațiuni populare, nu atinge încă deplina sa valoare de simbol, iar Făt-Frumos se află în centrul aventurii. Plimbarea în mijlocul pădurii nu este încă transformată în cavalcadă nesfîrșită, iar jocul dragostei se umple de o gingășie cu totul omenească și plină de farmec. O intenție umoristică fină și voalată își face simțită prezența și ea este desigur aceea care-l determină pe Eminescu să păstreze pentru final strofa pitorească de care am vorbit mai sus. Oricare ar fi locul ce trebuie rezervat acestui detaliu, acestei reîntoarceri a animalului spumegînd, în geneza întregului poem, trebuie să recunoaștem semnificația pe care el o primește la sfîrșitul povestirii. Așa cum nunta bucolică a micilor animale vine să încheie epopeea lui Călin printr-o fantezie grațioasă, tot astfel notația finală temperează aici, cu un ușor surîs, despărțirea de Blanca *pierdută-n lume.*

7 Ms. 2259, 237 v, strofele 1 și 2.

MELANCOLIE

Mijlocul anului 1876 este o perioadă crucială în viața lui Eminescu. Mama îi moare la 15 august. De la 1 iunie liberalii sînt la putere și, practicînd „spoil system"*, îl destituie pe Eminescu din postul de Inspector școlar. La douăzeci și șase de ani, poetul se află fără situație, fără diplomă, fără posibilitatea de a ocupa o funcție stabilă. El va trăi de aici înainte la discreția protectorilor săi, care îi vor da munci grele și prost retribuite. Se pare că Eminescu s-a simțit extrem de deconcertat în fața acestor noi perspective. În aceeași perioadă, pasiunea sa pentru Veronica Micle se întețește și face să-i crească amărăciunea : sentimentul intens al unui soi de decădere inutilă îi chinuie amorul-propriu.

Astfel cufundat în scepticism și tristețe, Eminescu redactează versiunea definitivă a patru poeme, publicate toate în *Convorbiri Literare*, la 1 septembrie 1876, după o tăcere de optsprezece luni [1].

Melancolie, ale cărei imagini ciudate, amestecate cu obsesii, i-au neliniștit pe prietenii poetului, nu a ieșit direct din starea de zbucium care a caracterizat vara anului 1876. Acest poem este extras dintr-o lungă încercare de dramă intitulată *Mira*, la care ne-am mai referit în cercetarea noastră despre *Amorul unei marmure* și a cărei primă variantă datează cel puțin din anii 1866–1868.

Fidel unui obicei deja semnalat, și pe care vom mai avea prilejul să-l semnalăm, Eminescu desprinde din fresca sa dramatică un fragment și-l publică ca și cum ar fi vorba de un text autonom. Mai norocoși decît cititorii *Convorbirilor literare*, noi dispunem azi de vastul document din care *Melancolie* nu este decît

---

* În engleză în text.

1 *Făt-Frumos din tei* apăruse într-adevăr la 1 februarie anul precedent.

un extras și, reconstituind geneza bucății publicate, avem posibilitatea să elucidăm anumite detalii obscure.

*

Melancolie se prezintă sub forma unei suite de versuri cu rime plate, repartizate în două grupuri de mărime inegală (24 și 14 versuri) și despărțite printr-o linie de puncte de suspensie. Acest poem începe cu o invocație adresată lunii, care trece, regină moartă a nopții, printr-o poartă deschisă printre nori. Un văl alb de promoroacă acoperă pămîntul. Cimitirul veghează, populat de bufnițe, străbătut de vaierele clopotelor, iar vîntul țiuie aprig prin ferestrele sparte ale bisericii în ruine. Înăuntru n-au mai rămas decît umbre și contururi triste. Greierele, cariul, în chip de preoți și dascăli plini de mister, frecventează aceste locuri.

Partea a doua a bucății este, într-un fel, o exegeză a primei. Poetul descoperă, în adîncul ființei sale, ciudate corespondențe cu această bătrînă biserică : așa cum credința a zugrăvit pe pereți icoane, tot astfel ea a fermecat sufletul poetului cu basme, dar, în ambele cazuri, valurile vieții și furtunile au șters totul. Pe greierul care „toarce un gînd fin și obscur", el îl simte la datorie în creierul său obosit, iar inima îi bate ca un cariu ce roade în liniște un sicriu. Cînd poetul se gîndește la propria-i viață, i se pare că ea se scurge povestită lent de o gură străină. I se pare că e vorba de viața altuia și că el nu a existat niciodată. Atunci cine îi deapănă la ureche această poveste ? — și poetul rîde de parcă ar rîde de durerile altuia. Are sentimentul că a murit de mult.

Așa se prezintă poemul *Melancolie*, unul dintre cele mai bogate în substanță lirică și unul dintre cele mai mișcătoare pe care le-a compus Eminescu. Romantismul cimitirului și al bisericii în ruine poate să

pară banal, dar dincolo de asemenea imagini facile, trebuie remarcată sinceritatea unei confidențe căreia sfîrșitul trist al poetului îi conferă valoarea unui fel de presentiment tragic. Aceste cîteva versuri sînt, cu siguranță, revelatoare pentru un psihiatru : găsim aci mărturisirea obsesiilor disestezice și a tulburărilor personalității, — dintre care „dedublarea" este una din manifestările majore. Dar tocmai întîlnirea lucidității cu forța lirică dă acestui poem întreaga sa valoare originală. Imaginile, simbolurile sînt învăluite într-o „aură" de mister. Efectul obținut este cu atît mai surprinzător, cu cît factura versului este simplă, iar expresia relativ sobră. Dacă se compară acest text cu lungul manuscris *Mira*, plin de redundanță și emfază, se simte pe viu efortul lui Eminescu spre o anumită tensiune și spre o anumită renunțare, care nu sînt imediat perceptibile la prima lectură.

Monologul lui Ștefan în *Mira* și convorbirea sa cu Maio debordau de un lirism prolix. Comentariul simbolurilor era dezvoltat pe larg : textul nu lăsa mai nimic să se ghicească dincolo de el, iar confidența lua alura penibilă și monotonă a unei serii de comparații anevoios explicate.

Defectele acestei încercări dramatice ne permit să înțelegem foarte bine poemul publicat. Excesul dezvoltării inițiale ne lămurește asupra intențiilor de început ale lui Eminescu, iar elementele pe care le abandonează pe parcurs sînt și ele revelatoare.

Monologul din scena a III-a a Actului I [2] conține meditația lui Ștefan *, rușinat de a fi nedemn de gloriosul său predecesor și neliniștit de prestigiul rivalului său Petru Rareș. El se frămîntă și pentru alte motive : o stea strălucește în noaptea neagră a existenței sale : „Pentru ea aș vrea să mai trăiesc... și cu toate astea, pare-se că din cauza ei voi să mor". Acest

2 Perpessicius, vol. I, p. 369, ms. 2254, 65 v — 69.
* Este vorba de Ștefăniță-Vodă.

gînd al morții îl persecută. Se gîndește la ceea ce a fost, la înflăcărarea sa din trecut, plină de visuri. Nu mai este decît un bărbat fără putere, care mai cere o amînare de un an, sau chiar de o zi, înainte de a dispare. Prietenul său, poetul Maio, intră în scenă. În prezența lui, Ștefan își continuă monologul. Dragostea îl chinuie : „Iubesc astfel încît simt c-aș muri dacă nu voi avea-o pe ea...". Și sufletul îi este pustiu, negru și rece.

Apoi, schimbînd brusc tonul, Ștefan descrie cimitirul adormit, populat de păsări de pradă rea. El descrie biserica în ruine, iconostasul, ale cărei imagini au fost șterse de ploaie și de vînturi. Toate aceste detalii au trecut aproape intacte în *Melancolie*.

Începînd cu versul 110, intervine o desfășurare care n-a lăsat nici o urmă în poemul definitiv : Ștefan continuă să descrie în imaginație biserica solitară și vede pe masa altarului o tînără fată palidă, moartă. Cuprins de spaimă, el dorește ca lumina soarelui să împrăștie umbrele. Dar iată că un vis „absurd dar dulce" îi însenînează sufletul : tînăra fată reînvie, se înclină lîngă altarul în ruine, iar bolta se deschide brusc, o stea din înaltul cerului contemplă scena și o mîngîie cu raza ei albă pe fecioara reînviată, care, la rîndu-i, îi adresează lacrimile sale.

Maio, foarte neliniștit din cauza stăpînului, se îngrijorează în fața acestei ciudate confidențe. Ștefan îl liniștește și-i explică detailat semnificația visului său simbolic.

Cimitirul e lumea așa cum o vede Ștefan, este universul lui propriu. Mica biserică, unde nu mai cîntă preoții ci păsările rău-prevestitoare, este sufletul său. Altarul e inima lui tristă, copleșită de durere. Tînăra fată moartă este dragostea lui. Și uneori, un gînd nebun, dar senin, vine să lumineze această iubire defunctă : înviată, ea îndepărtează voalul

propriului său giulgiu și contemplă steaua cerului, simbol al speranței strălucitoare [3].

Nu ne-am putea imagina un comentariu mai clar și mai bogat al poemului *Melancolie*. Acest lung text de 70 de versuri — care are pentru noi valoarea unui text explicativ — necesită imediat două observații importante : mai întîi, Eminescu a renunțat la paralelismul strict, care dădea meditației lui Ștefan un caracter ușor artificial și simplist, de rebus. Poetul a păstrat, bineînțeles, dispoziția binară : întîi imaginile, apoi semnificația lor simbolică. El a accentuat chiar această dualitate, folosindu-se de o linie de puncte de suspensie. Dar Eminescu lasă cititorului sarcina de a stabili singur raportul între cele două părți. El sugerează mai degrabă acest raport decît să-l impună și, mai ales, nu dă dinainte descrierii cimitirului și bisericii valoarea unui peisaj special construit. Această prudență și această discreție trădează o artă foarte sigură pe mijloacele sale.

Să notăm apoi că Eminescu sacrifică în mod deliberat întreaga serie de imagini grupate în jurul tinerei moarte. În *Melancolie*, biserica e goală. Tînăra fată, simbol al dragostei moarte, se afla în centrul visului lui Ștefan, iar celelalte elemente ale descrierii tindeau spre acest tablou final : învierea iubirii defuncte. Aici, nimic analog. *Melancolie* nu mai este, se pare, un poem de dragoste, ci simpla mărturisire a unei stări de neliniște, a unei suferințe a spiritului.

De fapt Eminescu s-a hotărît cu greu să modifice astfel alcătuirea inițială a poemului său. Într-o versiune intermediară, intitulată *Tristeță* [4], unde deja meditația lui Ștefan este izolată de contextul dra-

---

3 Dialogul cu Maio se desfășoară în tot cursul scenei a III-a. Ștefan își mărturisește dragostea pentru Mira. Iubire satanică, căreia i se opune iubirea angelică și divină pe care o încearcă tînărul Maio pentru aceeași Mira. Urmarea acestui text nu mai interesează direct *Melancolie*, dar conține unele notații ce trebuie apropiate de *Amorul unei marmure*.

4 Ms. 2259, 244. Perpessicius, I, p. 376.

matic și formează un tot, Eminescu păstrează încă imaginea tinerei moarte.

„Și cînd deschizi altarul, pe masa în ruină
Vezi palidă și moartă întinsă o verginâ..."

Poetul ne spune lămurit că această virgină palidă și moartă este iubirea sa, moartă pe vecie.

Se pare că semnificația acestui personaj s-a schimbat brusc : Ștefan îndrăgostit de Mira făcea desigur din aceasta simbolul propriei sale pasiuni, dar Eminescu, luînd pe seama sa meditația prințului, o modifică radical : dragostea lui a murit cu adevărat. Versiunea *Tristeță*, care datează din anii 1871–1872 și figurează pe un manuscris înrudit cu caietele *Marta* și *Elena* [5], ne pare într-adevăr inspirată de aceeași dragoste nefericită de care vorbesc atîtea poeme din adolescență.

În manuscrisul 2290, 81-82, personajul tinerei moarte se estompează. În schimb, o importanță mult mai mare este acordată imaginilor care privesc viața însăși a poetului. De fapt, această existență dramatică – marcată de nefericire – este cea care face acum obiectul meditației. Imaginea lunii, care pînă acum nu era încărcată de nici un simbol, primește la rîndu-i o semnificație proprie : regina moartă, în giulgiul ei argintiu, urmată de un lung convoi de stele, este iubita poetului, regina vieții sale :

„Ah e astfel și viața mé
Regina vieții-mi moartă e". [6]

Ambiguitatea dispare în varianta 2276 *bis*, 21, 21 v, 22 și orice aluzie la o tînără moartă dispare, de asemenea, pentru totdeauna. Astfel, în versul 39, după ce a descris biserica frecventată de grieri și de cari, poetul se întreabă :

„Eu m-am gîndit atuncea dacă viața mea
Nu e astfel și ea ?"

---

5 Cf. Perpessicius, I, p. 376.
6 Vv. 11-12.

Apoi reia, în versul 49, sistemul de imagini suscitat de cortegiul lunii :

„Și în convoi d-iluzii ce luminau ca stele
A fost la groapă dusă speranța vieții mele" [7]

E greu de stabilit care este în mod precis această speranță moartă ; totul ne îndeamnă să credem că nu mai e vorba, cu siguranță, de tînăra logodnică din Ipotești. Iluziile, speranța de care vorbește Eminescu privesc mai degrabă o dragoste dezamăgită și acest ultim text, redactat — să nu uităm — la Berlin, poate foarte bine să trădeze acum neliniștea poetului în exil, care se gîndește la Veronica Micle și presimte că întreaga sa existență va sta sub semnul unei iubiri imposibile.

*

La 1 septembrie 1876, cînd *Melancolie* apare la Iași, textul nu mai păstrează nici o aluzie la o criză propriu-zis erotică. Dar poemul, în ansamblul său, exprimă o depresiune, o stare de neliniște a cărei cauză o cunoaștem bine. Și apoi, în mod precis, această discreție a textului nostru este și mai revelatoare dacă o comparăm cu verva unui poem redactat exact în aceeași perioadă : *Pierdută pentru mine zîmbind prin lume treci...* [8]

---

7 Vv. 49-50.

8 Poezie postumă, cf. Perpessicius, vol. IV, p. 269.
Sentimentul pe care-l încearcă atunci Eminescu este exprimat clar într-una din scrisorile către Veronica Micle, pe care Perpessicius o publică (vol. II, p. 147) fără referință și fără dată, dar care a fost cu siguranță redactată la Iași, deci înaintea toamnei lui 1877 : „Mi-ai omorît orice idee bună în cap ; am stat aicea, în acest oraș, pe care nu-l pot suferi, pentru a te vedè „en société", odată pe săptămînă și pentru a fi ridicol în ochii lumii și ceea ce-i mai mult în ochii D-tale..."
Puțin mai departe, în aceeași scrisoare, Eminescu propune Veronicăi Micle să fugă cu el sau să-i declare că preferă să rămînă cu soțul ei : „Sau erai a mea pe deplin și îmi urmai oriunde-n lume, lăsînd pe Menelaos și pe acea progenitură fără frumusețe și fără generositate, sau îmi spuneai că voești

Confidență foarte discretă despre originea răului de care suferă poetul, — mai discretă desigur decît variantele, — *Melancolie* insistă mai mult asupra consecințelor acestei suferințe. Rostul ultimelor șase versuri este de a-l emoționa pe cititor, de a-i stîrni mila. Din această obsesie a tulburării mintale, Eminescu scoate un efect dramatic de o forță extremă. Totuși, nici monologul lui Ștefan, nici versiunea *Tristeță* nu se terminau astfel. De-abia la sfîrșitul variantei în versuri scurte (2290, 81–82) apare pentru prima dată ideea unei neliniști a întregii ființe, îndoindu-se de propria sa realitate.

„Și parcă nici a ști nu vreau
Că-n urma urmei pot fi eu.
Și fără s-o știu, fără' s-o vreu
Trist spune-un gînd că aș fi eu".[9]

Dar începînd cu versiunea 2276 *bis*, 21, 21 v, 22, motivul este limpede elaborat. Cele șase versuri finale se prezintă aproape sub forma lor definitivă, — în afară de penultimul care, lucru curios, oferă această primă redactare :

„Pare c-aud nainte și pling de ce ascult"

Eminescu substituie verbului *pling* verbul *rîd*, și dintr-odată semnificația pasajului apare profund

---

să guști viața ca femee tînără și atunci mă închinam, pentru că rolul lui Cicisbeo nu-mi convine..." Dar Veronica nu se gîndea cituși de puțin să aleagă prima soluție, și Eminescu, în ciuda lucidității sale, e într-adevăr obligat să joace un rol de care avea oroare. Suferința pe care i-o provoacă această situație falsă se intensifică datorită unui sentiment extrem de neplăcut : acela, tocmai, de a suferi în zadar. „Doi ani de zile, Doamnă, — adaugă el, — n-am mai putut lucra nimic și am urmărit ca un idiot, o speranță nu numai deșartă, nedemnă. Căci, într-adevăr, ce am putut spera ?".

9 Vv. 53-56.
Deja meditația lui Ștefan conținea începutul acestei desfășurări. În versul 43, citim : „Un vînt ce se întreabă : Eu sunt sau eu nu sunt ?"

schimbată. Acest ris are ceva scrîşnitor şi înspăimîntător.

Dar nu ar trebui să se creadă că acest final liric este singura formulă izbutită. De fapt, cele şase versuri în cauză se înrudesc în mod evident cu filozofia de care este pătrunsă ultima parte din *Împărat şi proletar*. Dovada în acest sens ne este dată de fragmentul 2260, 135, în care numeroase formule, devenite familiare, ne cufundă din nou în metafizica bizară a Spiritului universal :

„Ca o poveste să-mi aud viaţa
Ca pe un mit eu să mă văd pe mine.
. . . . . .
A fost odată-n lume-un Împărat
Şi a făcut aşa ş-aşa ş-apoi...
Apoi va fi murit... Astfel să-aud
Repovestit ca de-o străină gură
Viaţa ăstui biet, sărman Cesar
Dar nu (—) în mine bate-inima lumei
Şi tot ce simte ea şi eu simţesc
Ah despre asta nimenea nu spune
Şi asta-i diferenţa-ntre viaţă
Şi poveste.
De-astă mizerie tristă solitară
De-acel pîrău de sînge închegat
Unde-mpăratul este cerşitor
De acea carne slişiată care
Etern doreşte şi nemărginit
. . . . . .
De-aceea nimeni, nimeni nu vorbeşte.
Ei nici văd faţa, ei văd sfinxul rece
Ei văd icoana, înţelesul nu". [10]

Am reprodus acest fragment, oricît de incomplet ar fi el, deoarece ni s-a părut de cel mai mare interes. Să notăm mai întîi că Eminescu exprimă o dorinţă, aceea de a-şi auzi povestită propria viaţă,

10 Perpessicius, vol. I, p. 381.

așa cum o ascultăm pe aceea a unui rege din legendă sau pe aceea a Cezarului : ceea ce nu este aici decît o simplă dorință devine în *Melancolie* realtiate. Viața altuia nu este mai „exterioară" imaginației poetului decît propria sa vaiță. Diferența între un cerșetor și un Cezar, care este pentru ceilalți oameni un obstacol, Eminescu reușește să o domine. *Melancolie* este mărturia acestei lucidități : poetul ascultă povestea propriei sale vieți ca și cum ar fi vorba de viața altuia. El a ajuns în acea zonă superioară în care destinul Cezarului și cel al bietului cerșetor apar ca alternative substituibile. El aparține acestui *înțeles* suprem al lucrurilor, de la înălțimea căruia viața și moartea nu mai au nici un sens. I se pare că a murit de mult : nimic uimitor în aceasta. Ca și faraonul Tlà, el este gata pentru un alt avatar.

Astfel, acest poem, început sub semnul „corespondențelor" romantice atribuite inițial visului unui mărunt rege moldovean, se reduce pe parcurs, se învăluie într-un fel de discreție, nu mai este în aparență un poem de dragoste, ci o tînguire despre amărăciunea vieții. Etapele succesive păstrează totuși amprenta primei semnificații. Apoi, dintr-odată, poetul adaugă în chip de concluzie o meditație întîmplătoare, al cărei sens exact nu este imediat perceptibil ; sau, cel puțin, al cărei sens este dublu. La un prim nivel, acela al lecturii curente, avem de-a face cu un fel de halucinație poetică, care se continuă în mod firesc în tabloul lugubru din cimitir și din biserica în ruină. Dar dacă pășim dincolo de acest sens foarte natural, descoperim că Eminescu vrea să-și extindă poemul, *in fine*, să-și întemeieze starea de neliniște pe un substrat filozofic, să combine în mod riguros doctrina sa despre lume și om cu sentimentul pe care-l are despre propria-i viață. Este un demers al creației sale poetice demn de a fi notat cu toată atenția pe care o merită. Strînsa

suprapunere de vederi filozofice și de sentimente personale, ce caracterizează esențialmente lirismul lui Eminescu, apare aici în plină lumină : din acest motiv, exegeza de detaliu la care am recurs, și care poate să pară prea lungă pentru un text așa de scurt, este justificată.

CRĂIASA DIN POVEȘTI

Apărută în același timp cu *Melancolie*, la 1 septembrie 1876, poezia *Crăiasa din povești* aparține acelei categorii de poeme în care lirismul pur nu ascunde nici o gîndire filozofică. Eminescu se lasă pradă plăcerii de a cizela strofe de o factură foarte delicată. Ritmul, alegerea cuvintelor, crearea imaginilor, totul tinde să-i lase cititorului o impresie greu de analizat, dar în care intră, în bună parte, sentimentul unui fel de mister al lucrurilor : negurile, luna, florile, lacul, își pierd realitatea pe care le-o cunoaștem și par înzestrate cu o existență magică, tulburătoare, din care multe aspecte ne scapă. Toate aceste lucruri vin dintr-o altă lume și chiar în momentele cînd le simțim familiare și bine cunoscute, ne temem să nu fie obiectul unei iluzii : această lună care face să apară negurile, aceste flori care se adună la șezătoare ca să coasă pietre scumpe pe haina nopții, acest lac și acești trandafiri fermecați pe care copila bolndă îi aruncă în el, tot acest univers nu este al nostru. E o lume feerică, izvorîtă din imaginația povestitorului popular — ale cărui demersuri de creație Eminescu și le însușește.

Poemul își are sursa într-un scurt pasaj de cinci versuri, care la origine constituia o variantă a versurilor 328–330 din basmul *Călin Nebunul* [1]. Primele două strofe din *Crăiasa din povești* au ieșit, cu cîteva modificări, din această schiță : în toate varian-

1 Perpessicius, vol. I, p. 382, ms. 2262, 157 v.

tele Eminescu a rămas fidel celor două sisteme de imagini pe care ea le conține, unul descriind misterioasa putere a lunii asupra negurilor, celălalt, curioasa șezătoare nocturnă a florilor. La această dublă temă inițială se adaugă în manuscrisul 2276 *bis*, 32, 31 v, 33 v, 34, un dialog între poet și lună. Poetul o întreabă pe „regina nopților" dacă nu a văzut cumva grădina unde, în întunecimea verde, tînăra fată sosește pe cărare. Luna răspunde că această copilă stă în picioare pe malul lacului, privește apa neagră și aruncă în apă o floare roșie. Ochii săi mari sînt albaștri și strălucesc :

„Strălucesc adînc ca două
Picături d-eternitate". [2]

Fără a suferi multe modificări, poemul este copiat cu grijă în varianta 2285, 137 v – 138 și poartă de această dată un titlu : *Țesături*. Trebuie așteptat manuscrisul 2262, 141+105 pentru a constata o transformare radicală : mai întîi, cele două strofe ale dialogului dintre poet și lună sînt eliminate. Un loc mult mai important este acordat apoi demersurilor tinerei fete. O vedem apărînd pe malul lacului, în mijlocul trestiilor. Nu are nici un nume :

„Ea dă trestia-ntr-o parte" [3]

Dar felul în care este numită : *ea*, ca și gestul său de a da trestia la o parte, ne obligă pe loc să o identificăm cu tînăra femeie pe care poetul o așteaptă pe malul lacului :

„parc-aștept
Ea din trestii să răsară" [4]

Și Perpessicius are dreptate, cînd notează că, odată cu manuscrisul 2262, 141 + 105, poezia începe

2 Vv. 31-32.
3 V. 17.
4 *Lacul*, vv. 6-7.

să pară a fi inspirată de Veronica Micle. Dar ceea ce trebuie notat, mai ales, este că acest nou text e original atît în raport cu cele care îl preced, cît și în raport cu textul publicat. Pe de o parte, într-adevăr, în locul strofelor dispărute sînt inserate două strofe noi — strofele referitoare la „sfintele" din poezia populară, — care cufundă ansamblul poeziei într-o atmosferă de legendă, de feerie misterioasă, iar pe de altă parte, această acțiune magică a sfintei Miercuri și a sfintei Vineri corespunde altor realități decît cele din versiunea definitivă : aici, nu lacul este vrăjit de un cuvînt al sfintei Miercuri, ci mintea tinerei femei :

„Ea privește ale apei
Tremurinde albe cercuri
Căci vrăjită este mintea
De o vorb-a sfintei Miercuri" [5]

Nu trandafirii au fost fermecați de sfînta Vineri, ci sînul copilei neliniștite :

„Mînile ei amîndouă
Le-apasă pe sînii tineri
Căci speriat îi este sînul
De o vorb-a sfintei Vineri" [6]

Această magie poetică are o semnificație clară și cele două „sfinte", a căror activitate favorabilă persoanelor îndrăgostite o putem cunoaște dintr-un basm ca *Fata din grădina de aur*[7], intervin aici pentru a răspunde dorinței secrete a poetului.

Or, în textul definitiv nu mai apare nici o urmă din vraja de care a fost cuprinsă frumoasa. Lucru-

5 Vv. 21-24.
6 Vv. 25-28.
7 Basm care se află la originea — îndepărtată, desigur, dar reală — a marelui poem *Luceafărul*.

rile, apa lacului sînt aici cele care cad sub vrajă. Şi parcă pentru a deruta toate presupunerile, Eminescu adoptă un titlu nou : *Crăiasa din poveşti.* Această crăiasă din poveşti, nu mai e *fata* sau *mîndra*, din primele variante, nici această *ea*, atît de uşor de recunoscut, din ultimul manuscris, ci o simplă alegorie, un personaj de poezie populară, creat expres dintr-o dorinţă de discreţie.

Este adevărat că un detaliu, adăugat chiar în acest manuscris, *părul blond*, va rămîne în textul publicat. Va rămîne şi notaţia finală :

„Iar în ochii ei albaştri
Toate basmele s-adună" [8]

compliment delicat, care înlocuieşte în chip atît de fericit versurile pretenţioase — poate chiar nepotrivite cu noul text — care cîntau ochii frumoasei ca două „picături d-eternitate".

Astfel modificat treptat, poemul atinge acel punct de perfecţiune în care emoţia personală este voalată de o anumită pudoare, dar animă pe dinăuntru elanul liric. Sinceritatea şi arta cea mai lucidă şi mai sigură pe mijloacele sale se întîlnesc aici pentru a da literaturii române una dintre capodoperele ei cele mai perfecte.

LACUL

E necesar de notat, aşa cum face Perpessicius (I, p. 387), că poezia *Lacul* îşi are izvorul într-un vers dintr-o variantă a poemului *Călin*, desprins din context şi devenit embrionul unui nou poem, elaborat imediat, chiar pe acelaşi manuscris. Versul :

8 Vv. 31-32.

„Lîngă lacul cel albastru încărcat cu nuferi mari" [1]

a fost înlocuit pe loc cu un altul :

„Lîngă lacul care-n tremur somnoros și lin clipește" [2]

Și lăstarul se dezvoltă rapid într-un poem cu versuri scurte, pe care Eminescu îl redactează în marginea dreaptă a filei sale.

Acest nou poem păstrează amprenta evidentă a originii sale prin faptul că numai versurile pare sînt rimate : fiecare strofă nu este într-adevăr decît dedublarea a două versuri lungi, care au 15 sau 16 silabe, ca toate cele din manuscrisul inițial.

Eminescu nici nu a încercat măcar să-și prelucreze textul pentru a-i da o versificație mai savantă. El l-a lăsat în această stare de semi-finisare, care îi dă un aspect — voit, fără nici o îndoială — de poem popular, mai mult spontan decît elaborat.

Geneza materială a *Lacului* este deci foarte ușor de stabilit. Putem chiar merge pînă dincolo de *Călin* și descoperi în poemul popular versificat *Călin nebunul*, ms. 2268, — ale cărei prime variante datează din epoca berlineză — mențiunea cea mai veche a acestui lac încărcat cu flori de nufăr.

Lîngă lacul cel albastru încărcat cu flori de nufăr ?" [3]

Dar este tot atît de important, credem noi, să insistăm asupra locului pe care-l ocupă aceste fragmente embrionare în textele din care analiza noastră le desprinde. Nu este lipsit de interes să știm în ce moment al povestirii — în *Călinul nebunul* și în *Călin* — descrie Eminescu acest lac, de ce episod se leagă, în basmul versificat și în poemul original, această imagine care-l urmărește pe poet timp de cel puțin cinci ani și rămîne parcă într-o zonă secretă a conștiinței sale, înainte de a se organiza, înainte

1 Ms. 2262, 108, v. 178.
2 Ușor modificat și devenit în textul definitiv : „Lîngă lacul care-n tremur somnoros și lin se bate".
3 Cf. Murărașu, *M. Eminescu. Literatură populară*, p. 334, v. 439.

de a prinde ființă, — dacă se poate spune — pe neașteptate, în marginea manuscrisului 2262, 105-109.

Răspunsul la problema pe care ne-o punem va permite să se înțeleagă mai bine semnificația pe care o are *Lacul* pentru Eminescu însuși, în această toamnă a lui 1876, cînd îi apare poemul.

*

În *Călin nebunul*, cînd tînărul erou pătrunde în pădurea de aur ca s-o elibereze pe cea de-a treia fată, el aude un cîntec mîndru și melancolic. Tînara soție a zmeului doinește pe malul unui lac „înstelat cu nuferi" [4]. Deja peisajul lacului este legat de apariția unei tinere femei frumoase, misterioase și care-și așteaptă eliberatorul.

Tot pe malul unui lac se desfășoară și în *Călin* (ms. 2262, 105–109) nunta fantastică.

Printr-o aluzie la același lac se termină, în mod ciudat, și textul pe care Perpessicius îl numește *Călin I* : autorul intervine la persoana întîi, ca și cum ar fi el însuși recitatorul popular. El descrie cortegiul regilor din cărțile de joc, apoi se oprește pentru a anunța, fără să se știe de ce, că nu va lua parte la sărbătoare :

„Numai eu (să) stau departe între trestii și să sufăr
Lîngă lacul cel albastru încărcat cu flori de nufăr ?" [5]

Dar, ca și cum s-ar răzgîndi brusc, iată-l că se hotărăște :

„Nu... mă duc și eu la masă, șed pe scaun acolo
Între craiul cel de pică și-ntre dama de carò". [6]

---

4 Să notăm un detaliu curios : trestiile acestui lac sînt de aur. Sîntem în *pădurea de aur*. Eminescu va reține această culoare, dar nu o va mai atribui — în poemul *Lacul* — trandafirilor, ci nuferilor : „Nuferi galbeni îl încarcă". Mențiunea nu este deci datorată hazardului și această alegere precisă trădează originea îndepărtată a poemului.

5 Perpessicius, I, p. 409, vv. 225-226.

6 *Ibid.*, vv. 227-228.

Reținem din acest episod că, pentru prima dată, tema lacului apare legată de o suferință. Un personaj, pe malul unui lac, se simte izolat în decepția sa. Manuscrisul 2283, 23–32 păstrează același final oarecum surprinzător și care nuanțează cu o melancolie gratuită descrierea veselă a nunții.

În redactarea definitivă a lui *Călin* aceste versuri dispar, așa cum dispare și aluzia la personajele din jocurile de cărți [7]. Poetul suprimă de asemenea refrenul final din basmele populare și își termină textul cu exclamația plină de voioșie a greierului :

„—Să iertați, boieri, ca nunta s-o pornim și noi alături". [8]

Așadar, e adevărat că *Lacul* se desprinde din *Călin* la nivelul versului 173, a cărui poziție pe fila 2262, 108 a fost fixată de către Perpessicius. Din punct de vedere material, se înțelege. Dar din punct de vedere spiritual, dacă se poate spune astfel, originea temei *Lacului* trebuie căutată mai departe, în acea melancolie a personajului care asistă la nunta fantastică, fără să poată lua parte la ea.

Fericirea lui Călin nu va fi niciodată și a sa. Eminescu își asumă această tristețe misterioasă și îi dă explicația așteptată :

„Dar nu vine... Singuratic
În zadar suspin și sufăr" [9]

În această singurătate, imaginile fericirii imposibile se organizează : iată barca, cercurile descrise pe apă, zgomotul vîntului și lumina lunii.

Orchestrația lirică a plimbării în barcă se întîlnește firesc cu datele universale ale temei Lacului. Comparatiștii nu vor pierde prilejul de a se remarca fără prea mult efort, arătînd că Eminescu se înscrie într-o lungă suită : se va spune că, în această perioadă, îndeosebi Lamartine era cunoscut în

7 Această temă va fi reluată mai tîrziu. Cf. mai jos, p. 167.
8 V. 229.
9 Vv. 17-18.

România mai bine decît oricare alt poet occidental. Eminescu putuse citi nu numai textul original al „Lacului", dar și frumoasa traducere românească pe care o dăduse Heliade Rădulescu. Și totuși, orice încercare de a explica printr-o influență din afară lirismul *Lacului* eminescian riscă să eșueze. I. M. Rașcu, care în capitolul său din *Convingeri literare* intitulat : *Eminescu și Lamartine*, se aventurează într-o serie de analogii, pătrunzătoare la prima vedere, dar de mic interes în definitiv, nu a făcut nici o mențiune despre *Lacul* lui Lamartine și n-a găsit în poemul lui Eminescu nici un detaliu care să-i pară inspirat direct sau indirect de cel care a cîntat-o pe Elvira.

Se pare că Eminescu însuși a avut grijă să elimine din textul său tocmai aspectele unui lirism prea lacrimogen. Dovadă prima strofă a manuscrisului 2262 108 :

„Lîngă lacul cel albastru
Încărcat cu galbeni nuferi
Treci iubite, (ochi)-n lacrimi —
Vîntu-ntreabă de ce suferi !" [10]

Această apostrofă către trecătorul solitar, care este interogat de vînt, a dispărut în noua redactare. La fel, în ultima strofă :

„Dar nu vine — Al meu suflet
În zadar suspini și suferi
Lîngă lacul cel albastru
Încărcat cu galbeni nuferi" [11]

dedublarea operată între poet și sufletul său, care suspină și suferă, a dispărut și ea.

Dar modificările de detaliu, oricît de semnificative ar fi, nu ne dezvăluie întreaga lor importanță decît dacă analizăm cu atenție stilul însuși al idilei evocate. Această idilă nu este de fel concepută în

10 Perpessicius, I, p. 387, vv. 1-4.
11 *Ibid.*, vv. 21-24.

același „climat" liric ca *Lacul* lui Lamartine. Nu e vorba nicidecum de o poezie a amintirii, ci mai degrabă de un vis închipuit și regretat tocmai pentru că este iluzoriu. Și acest vis, dacă s-ar fi putut realiza, ar fi luat cu siguranță o alură mai senzuală decît promenada lamartiniană. Strofa :

„Să sărim în luntrea mică,
Înginați de glas de ape,
Și să scap din mînă cîrma,
Și lopețile să-mi scape" [12]

vădește un fel de premeditare ușor picantă, care nuanțează melancolia cu un regret evident — foarte caracteristic, dacă cuvîntul nu este cumva prea tare, pentru erotica eminesciană.

Acest lac nu este lamartinian decît în aparență. Mai mult, nu ni se pare imposibil ca el să fi servit întrucîtva drept alibi poetului, preocupat să ascundă, sub o temă de un lirism banal și convențional, chemări directe și evocarea unei fericiri oferite departe de saloanele lașilor.

Acest lac, unde poetul nu și-a așteptat niciodată iubita și știe bine că n-o va aștepta, trebuie așezat în rîndul acelor priveliști preferate, pădure, margine de izvor, umbră deasă de tei, pe care Eminescu le leagă strîns de visele sale, — decoruri foarte încărcate de emoția iubirii și care nu sînt niciodată descrise pentru ele însele : ele nu valorează decît prin complicitatea pe care o oferă. Eminescu, poet al naturii, nu recurge niciodată la descrieri „gratuite". Noțiunea de „pastel", în genul poemelor lui Alecsandri, este cu totul străină artei sale. Lirismul din *Lacul*, ca și cel din *Dorința*, ilustrează această teză.

12 Vv. 9-12. Există un joc de cuvinte între cele două construcții ale verbului *a scăpa* : „să scap din mînă cîrma" — „lopețile să-mi scape". Fără îndoială că această distincție subtilă, și cam prețioasă, între cele două etape ale navigației libere, în voia apei, nu autorizează interpretarea pe care noi o dăm textului.

Precum pictorii „sensibili", din secolul al XVIII-lea, Eminescu încearcă un sentiment de repulsie în fața unei naturi goale : un peisaj rustic este înainte de toate pentru el o feerie misterioasă, populată — în mod ciudat și intenționat parcă — cu divinități binefăcătoare.

DORINȚA

Dorința e ultimul din cele patru poeme publicate împreună la 1 septembrie 1876. Dacă *Melancolie* este, cum am văzut, expresia complexă a unei neliniști sentimentale, legată de obsesii filozofice, *Crăiasa din povești* și *Lacul* — traducerea unui vis de iubire imaginat într-un cadru rustic pe malul apei, *Dorința* conține în mod deschis „invitația în pădure".

„Vino-n codru la izvorul
Care tremură pe prund" [1]

Această invitație, lansată de un prim manuscris prin formula :

„Hai în codri"... [2]

aceeași pe care o vom găsi în *Povestea codrului :*

„Hai și noi la craiul, dragă", [3]

se îmbogățește cu un întreg program de fericiri prevăzute în detaliu. Aici, imaginația senzuală a lui Eminescu își dă frîu liber și poemul său de șase strofe nu este decît un eșantion — limitat în mod expres și cu înțelepciune — al unui soi de delir, abundent ilustrat în variante.

Perpessicius publică nu mai puțin de șaptezeci de strofe manuscrise, pe care le repartizează în trei familii. Curios este faptul că o cantitate atît de con-

1 Vv. 1-2.
2 Ms. 2262, 140, v. 1.
3 V. 17, cf. mai jos, p. 207.

siderabilă de versuri, trei sute poate, reluate, modificate, corectate printr-o muncă neîntreruptă, se reduce în cele din urmă la aceste douăzeci și patru de versulețe care sînt o capodoperă.

Eminescu abandonează pe parcurs toate imaginile prea precise pe care i le sugerează acești gărgăuni, aceste himere care i se plimbă prin minte — și îndeosebi imaginile referitoare la căderea vestmintelor inoportune [4]. Prin aceasta, Eminescu continuă o tradiție ilustrată în România de operele unui Ion Văcărescu, de exemplu.

Dar citind poemul lui Văcărescu publicat de Perpessicius, *La o haină închisă pînă sus*, vom putea remarca întreaga deosebire ce separă o inspirație picantă, ușoară, mai mult aluzivă decît deschisă, de acest delir eminescian, inițial fără nuanță, brutal și direct : textul din *Dorința* rămîne pur, grav chiar. Codrul primitor, *bătut de gînduri*, și florile de tei, — copacul sacru, — dau un sens mistic întîlnirii îndrăgostiților : ideea morții nu este departe și această cădere monotonă a florilor :

„Flori de tei de-asupra noastră
Or să cadă rînduri-rînduri" [5]

ar putea să ne trezească bănuielile, chiar dacă studiul manuscriselor nu ne aduce vreo confirmare. Într-adevăr, se cuvine să notăm că, la început, Eminescu asocia imagini funebre cu imagini de fericire supremă :

„Unu-n brațele altuia
Ca-n poveşti om cremeni
Între flori și frunze moarte
Ce-mprejur or troieni". [6]

---

4 Nu mai rămîne decît o imagine, — și cît de discretă ! (vv. 7-8) :

Să-ți desprind din creștet vălul,
Să-l ridic de pe obraz".

5 Vv. 23-24.

6 Perpessicius I, p. 393, varianta ms. 2283, 33-34, 6°.

Această strofă din manuscrisul 2283, 33–34 nu este izolată în variante[7]. Ea a fost remaniată de mai multe ori şi în cele din urmă abandonată, ca şi cum poetul ar ezita să asocieze în acelaşi text două teme lirice strîns unite în sufletul său, dar a căror apropiere l-ar fi mirat, deconcertat şi chiar deranjat, desigur, pe cititor. Mai tîrziu, în *O, mamă*, el va încerca să ducă pînă la capăt meditaţia începută în ciornele *Dorinţei*. Dominantă va fi aici moartea, iar dragostea va trece în planul al doilea. În *Dorinţa*, visul de iubire este cel care biruie, iar obsesia morţii nu este decît sugerată prin versurile finale, în care cititorul grăbit nu va vedea, poate, decît un motiv încîntător : o zăpadă parfumată, mătăsoasă, căzînd monoton, neîntrerupt, în afara spaţiului şi timpului.

Dar cunoscînd prima variantă, nu mai putem neglija aspectul simbolic al acestei înmormîntări, nici nostalgia de a fi metamorfozat, printr-o vrajă ca de basm, într-o efigie funerară, de a fi fixat, pietrificat, eternizat în starea de fericire supremă :

„Fericiţi să fim în lume
Fericiţi peste măsură".[8]

---

7 Vom cita ca extrem de semnificativă această variantă vecină în acelaşi manuscris :

„Vom dormi ca într-un basm
Rămînînd încremeniţi"

sau aceasta, în care intervine luna, regină a nopţii şi a morţii :

„Luna noaptea ne privească
Între flori întroieniţi"

Să notăm de asemenea această întrebare ambiguă, pusă tot în acelaşi grup de variante (Perpessicius, I, p. 394) :

„Ne-om trezi vreodat' din basmul
Ce ne-a ţine-ncremeniţi
Unu-n braţele altuia
Şi în flori întroieniţi ?"

8 Varianta 2262, 74 v, Perpessicius, I, 390.

Un mesaj atît de bogat în rezonanțe nu putea să cunoască destinul unei simple publicații într-o revistă literară. O dedicație, chiar discretă, ermetică, ar fi fost primejdioasă. Eminescu a preferat să-și recopieze poemul și să-l trimită inspiratoarei sale la 10 martie 1876, cu mai bine de șase luni înaintea apariției în *Convorbiri literare*. Între timp, nu-i sînt aduse textului decît modificări neînsemnate.

În 1880, *Dorința* va suferi, în cele din urmă, schimbări curioase, pe care Perpessicius le consideră ca foarte semnificative. În această perioadă izbucnește într-adevăr cearta între cei doi îndrăgostiți. La 27 iunie Veronica Micle îi înapoiază lui Eminescu un grup de poezii și scrie pe dosul uneia din ele o curioasă formulă de ruptură, într-o franceză aproximativă [9] :

27 Juin 1880

„Monsieur,

Vos lettres seront détruites d'aujourd'hui en un mois. Je trouve parmi mes paperasses, de vos poésies, je me fais un devoir à vous les rendre.

Agréez, etc.

Veronica."

Nu știm ce să admirăm mai mult : disprețul dezinvolt cu care poeta tratează opere pe care le știe geniale, sau amînarea enigmatică pe care o acordă scrisorilor lui Eminescu, înainte de a le încredința focului.

Eminescu își recuperează manuscrisul. Îl recitește, îl corectează. Această corectare, la ceva mai bine de patru ani după publicare, nu e lipsită de interes. Ultima strofă este profund modificată : poetul redactează succesiv două noi versiuni ale acesteia. În plus, o modificare — semnificativă după Perpessicius, — afectează strofa 2. În locul versurilor :

9 Cf. Perpessicius, I, p. 391.

„Și în brațele-mi întinse
Să alergi, pe piept să-mi cazi", [10]

Eminescu scrie :

„Și cu brațele întinse
Să alergi la piept să-mi cazi" [11]

Bineînțeles că, acum, brațele nu le mai întinde poetul, ci iubita... Dar trebuie oare să mergem mai departe, cum face Perpessicius, și să notăm că în 1876 :*El era cel ce aștepta*, în timp ce în 1880 : *Ea trebuia arătată drept aceea care venea, nerăbdătoare, cu brațele întinse* ?

Această rectificare, dictată de un fel de ciudă, ar fi fost de-a dreptul inutilă, deoarece manuscrisul retușat nu mai putea ajunge în mîinile aceleia pe care trebuia s-o mortifice.

Ipoteza lui Perpessicius ni se pare cu atît mai fragilă, cu cît nu este susținută de nici o altă modificare a textului, care să fie și ea orientată și tendențioasă. Dimpotrivă, ceva mai departe, în loc de :

„Fruntea albă-n părul galben
Pe-al meu umăr tu s-o culci" [12]

Eminescu preferă în 1880 :

„Fruntea albă-n părul moale
Pe-a mea inim-ai s-o culci"

Aici, schimbarea se orientează spre mai multă tandrețe ; iubita nu-și mai culcă fruntea pe umărul iubitului, ci pe inima lui.

Nu s-ar putea trage din acest nou detaliu concluzii valabile, contrare celor precedente.

---

10 Vv. 5-6.
11 2255, 315, variantă, vv. 9-10, Perpessicius, I, p. 392.
12 Vv. 17-18.

În realitate, Eminescu nu se supune decît exigențelor de artist, și analiza amănunțită pe care am întreprins-o ne confirmă acest principiu general, deja stabilit de noi : opera lui Eminescu nu este legată de viața sa decît în anumite limite. A despărți această operă de o biografie riguroasă înseamnă a se condamna la false sensuri, dacă nu la contrasensuri. Dar a o interpreta în întregime, și pas cu pas, ca pe o mărturie autobiografică, înseamnă a risca pseudo-descoperiri, naivități sterile și uneori erori redutabile. De fapt, autobiografia nu ocupă aici decît o zonă : jocul de corespondențe între operă și viață nu se desfășoară decît între niște limite ce nu trebuiesc niciodată depășite.

CĂLIN

Poemul *Călin*, publicat în *Convorbiri Literare* la 1 noiembrie 1876, se află în centrul unui domeniu imens : prin originile sale, el datează din epoca vieneză și modificările pe care le suferă ocupă o perioadă destul de lungă. Teme lirice accidentale se dezvoltă pe parcurs, pornind de la redactările succesive. Am analizat deja una din aceste filiații studiind poemul *Lacul*. Vom avea prilejul să descoperim alte cîteva filiații secrete asemănătoare. Textul publicat apare, în definitiv, ca un fel de transcriere, purificată de artificii și intenționat redusă, a unei ciorne care nu înceta să se amplifice și să se îmbogățească.

Originile îndepărtate ale poemului *Călin* sînt învăluite în legendă. După mărturia căpitanului Matei Eminescu, consemnată de Corneliu Botez [1], poetul ar fi cules primele elemente ale aventurilor lui Călin

1 *Omagiu lui Mihail Eminescu*, București, 1909, p. 193, cf. Perpessicius, I, p. 398.

de la o călugăriță de la schitul Agafton [2], județul Botoșani. Mătușa sa, Fevronia Iurașcu, trăia la această mănăstire. În cursul unei vizite pe care i-a făcut-o nepotul ei, într-o seară, la șezătoare, în timp ce călugărițele torceau lîna, una din ele, Zenaida, a cîntat faptele de vitejie ale lui Făt-Frumos. Fermecat, Eminescu și-a notat aceste date pe care mai tîrziu le-a versificat.

O cercetare mai amănunțită a poemului *Călin* ar trebui să înceapă prin analiza temei folclorice care-i stă la bază. Ar trebui apoi examinat felul cum tratează Eminescu această temă, fie lărgind-o, fie — dimpotrivă — purificînd-o, simplificînd-o. Ar trebui, de asemenea, ca studiul poemului să fie integrat într-o perspectivă de ansamblu, consacrată locului pe care-l deține în general inspirația populară în lirica eminesciană.

Ne vom mărgini aici să analizăm îndeaproape textul nostru, urmărindu-l de la originile sale îndepărtate.

---

2 Această relatare ni se pare de o autenticitate tot atît de contestabilă ca și cea pe care am atribuit-o relatării referitoare la *Făt-Frumos din tei*. Aici, ca și acolo, un studiu cronologic ceva mai întins răstoarnă eșafodajul ipotezelor : este cert că dacă vizita lui Eminescu la mănăstirea Agafton are loc în perioada indicată de Matei Eminescu, adică cel mai devreme în 1873, ea nu interesează în mod direct un studiu asupra genezei poemului *Călin :* primul manuscris în proză este în realitate redactat pe un caiet vienez, numerotat 2284, 14-26. El a putut fi datat 1 decembrie 1872 după prezența pe aceeași foaie a *Cugetărilor sărmanului Dionis*. Există chiar, în caietul 2258, o filă 180 pe care Eminescu a rezumat legenda lui Călin și pe care Murărașu o datează 1869-1870 *(M. Eminescu. Literatură populară*, Scrisul românesc, Craiova, 1936, p. 65).

Reținem totuși, din mărturia lui Matei Eminescu, o dovadă nouă despre plăcerea poetului de a-i asculta pe povestitorii populari. El nu ezita să noteze direct și transcria uneori cuvînt cu cuvînt limbajul pitoresc și savuros al celor simpli. Nu este imposibil ca maica Zenaida să-i fi povestit tînărului Eminescu basmul *Călin*. Dar asta s-a întîmplat cu siguranță la o dată mai veche decît cea care ne este indicată.

*

Basmul popular *Călin* aparţine fără îndoială ciclului de basme pe care folcloriştii le grupează sub rubrica : noviciatul adolescentului. Vedem aici un tînăr, cel mai tînăr dintre cei trei fraţi, luînd iniţiativa operaţiunilor pentru recucerirea celor trei fete, trei fete de împărat răpite de trei zmei. Călin acesta e un *prost*, dar numai aparent : el aruncă mai departe decît toţi săgeata ce trebuie să indice locul primei opriri după plecare şi tot el, în prima luptă, biruie monstrul cu cele mai multe capete. În cursul luptei, Călin nu poate opri ca sîngele zmeului să nu stingă focul care-i fusese încredinţat spre supraveghere. Cum fraţii săi l-ar ucide cînd se vor trezi, el preferă să meargă să caute foc în pădure. Pe drum capturează şi leagă de copaci personaje mitice ca *De-cuseară*, *Miezul-nopţii* şi *Zori-de-ziuă*. Apoi dă peste un fel de tabără provizorie : doisprezece zmei dorm în jurul unui cuptor unde fierb, într-un cazan, două sau trei vaci. El se lasă capturat de aceşti monştri, care-l obligă să meargă s-o cucerească pe fiica împăratului Roşu.

O a doua aventură de recucerire se află astfel suprapusă parţial peste prima : tînărul Călin acceptă noua misiune, dar reuşeşte să-i păcălească pe monştri şi, sub pretextul că-i ajută să treacă peste zidurile palatului unde locuieşte fiica împăratului Roşu, îi apucă pe rînd de chică şi le taie capul.

Călin pătrunde în castelul ale cărui porţi sînt deschise şi ajunge în camera unde doarme prinţesa : o sărută şi îi ia inelul care-i străluceşte pe deget.

Apoi pleacă. Ajuns la cei doisprezece zmei, le taie vîrful limbii şi păstrează bucăţile în batistă. Trece prin tabăra acestora şi recuperează hrana abundentă care se găseşte aici. La întoarcere, eliberează cele trei personaje pe care a avut grijă să le lege de copaci : datorită acestei precauţiuni, zorile nu au apărut şi fraţii săi nu s-au trezit încă.

După acest episod, asupra căruia Călin păstrează tăcerea, escapada întreruptă își reia cursul. Dar Călin acționează tot singur ; el își convinge frații să ridice o colibă și să-l aștepte. Străbate pădurea de aur, o întîlnește pe fiica cea mare a împăratului, se luptă cu zmeul și-l omoară. Apoi ajunge la pădurea de argint, o eliberează în același fel pe fiica mijlocie — de care se îndrăgostește — și pătrunde, în sfîrșit, în pădurea de bronz pentru a se lupta cu cel de-al treilea zmeu. Luptă originală : monstrul propune ca cei doi adversari să ia forma unei flăcări. Călin convinge o cioară să meargă să-și ude aripa în apă și să atingă cealaltă flacără. Victorios, se întoarce la frații săi cu cele trei fiice ale împăratului. El și-o păstrează pe cea mijlocie, lăsîndu-le lor pe celelalte două.

Frații, geloși pe victoria sa, profită de faptul că el doarme și-i taie picioarele. Apoi pleacă păstrînd numai pentru ei recompensa promisă.

Călin, părăsit, își unește nenorocirea cu aceea a unui fiu de împărat, mutilat și el, care și-a pierdut cele două mîini evadînd din lanțurile unde îl țineau zmeii. Ei devin „frați de cruce" și, ținîndu-se în spate unul pe celălalt, atacă o zmeoaică și o obligă să le arate balta fermecată care va face să le crească la loc membrele pierdute.

Călin îl conduce apoi pe prietenul său la castelul împăratului Roșu. Aici se celebrează nunta tinerei prințese : ea se căsătorește cu un bucătar țigan care a meritat această strălucită soartă pentru că a ucis doisprezece zmei. Călin îl demască pe impostor : zmeii nu mai au limbă. Și arată cele douăsprezece dovezi pe care le-a păstrat în batistă. Țiganul este izgonit și condamnat. Călin obține mîna prințesei pentru „fratele său de cruce". La sfîrșitul nunții, Călin pleacă în căutarea propriei lui prințese și ajunge în orașul natal. Frații săi domnesc în fast, dar au redus-o la mizerie pe micuța lor cumnată : ea se ocupă cu îngrijirea păsărilor de curte. Călin este întîmpinat

de un copil care păzește o turmă de porci. Este propriul său fiu.

Frații, vinovați, se căiesc și acceptă încercarea pe care le-o propune Călin : vor arunca în aer o „boambă de fier", ea va cruța nevinovăția și va pedepsi crima. Într-adevăr, „boamba" revine pe pământ și-i preface în fărîme pe cei doi frați.

Călin organizează atunci o nuntă nemaiîntîlnită și își cruță cumnatele.

Basmul se termină cu motivul tradițional și pitoresc rostit de povestitor.

Așa se prezintă basmul în proză, păstrat în manuscrisul 2284, 14-24 și precedat de un mic rezumat în manuscrisul 2258, 180.

Eminescu își elaborează poemul pornind de la această legendă complicată și încîlcită : el începe mai întîi prin a da o formă poetică textului, versificîndu-l. Păstrează același titlu, *Călin Nebunul*, menține aceeași suită de peripeții, dar accentuează tonul popular. De la o redactare la alta nu se observă nici o tendință spre o formă savantă, ci — dimpotrivă — o reîntoarcere la simplitate, la candoare, la naivitate chiar, care uneori amintește mai mult de mediul popular decît de natură. Eminescu adaugă notații, se amuză cu detalii gratuite, în afara textului, și uneori chiar cu efecte de stil.

Iată, de pildă, cum ne este prezentat personajul Călin :

„...da' cel mic era un prost.
Citu-i ziua șade-n vatră și se joacă în cenușă,
Prost ca gardul de răchită, șui ca clanța de la ușă.
De vorbește, cine-ascultă ? Știe că nu-i de vo samă,
Toți îi zic : „Ne-aude Tontul", da' pe el Călin îl cheamă".[3]

Ce diferență, față de descrierea în proză : *Doi erau cum erau, dar unul era prost, ședea-n cenușă și-l chema Călin nebunul !*[4]

3 Murărașu, *loc. cit.*, p. 323, vv. 46-50.
4 *Ibid.*, p. 439.

Am putea înmulți apropierile de acest gen, arătînd cum Eminescu manifestă un fel de entuziasm în dezvoltarea și îmbogățirea textului inițial, în transformarea lui însuși în povestitor popular, care se lasă pradă vervei și gustului pentru înfloriturí.

Mai mult, în trei cazuri, Eminescu introduce în poem versuri scurte, trei „cîntece de jale" rostite de cele trei fiice ale împăratului. Ritmul este identic cu cel al poeziilor populare, iar inspirația, de o puritate, de o simplitate care ne face să ne gîndim nu la o pastișă, ci, dimpotrivă, la o redescoperire aproape miraculoasă.

*

Totuși, oricare ar fi bogăția și fecunditatea textului *Călin Nebunul*, din care derivă multe altele, precum lăstarii crescuți din aceeași rădăcină, el nu trebuie considerat ca o primă variantă a poemului *Călin :* există între *Călin Nebunul* și *Călin* deosebiri mult mai mari decît între *Călin Nebunul* și redactarea în proză a basmului popular. Nu mai este vorba aici de a marca etapele unei filiații, ci de a arăta cum Eminescu, pornind de la un text definitivat din punct de vedere al formei și clar în ceea ce privește semnificația generală, elaborează un nou text, cu o semnificație diferită. Perpessicius consideră că durata acestei maturități lente este de cinci ani, din 1871 pînă în 1876. Basmul versificat se situează la jumătatea drumului, către anii 1873–1874.

Mai întîi, Eminescu renunță la întreaga afabulație inițială. Călin nu mai este un „Ion cel Prost", ci un Zburător. El nu pleacă să cucerească o fiică de împărat în locul fraților săi : vizitează noaptea o tînără „Frumoasă din pădurea adormită" în castelul ei și o seduce. Alungată de tatăl său, tînăra femeie se adăpostește într-o cabană, unde trăiește cu copilul ei, micuțul Călinaș. În această stare de mizerie o regăsește Călin și o ia de soție. Insectele organizează o nuntă a lor, separată.

Așa arată, rezumat pe scurt, acest nou poem, unde două personaje feminine din *Călin Nebunul* se confundă într-unul singur : a doua din cele trei fiice de împărat și fiica împăratului Roșu, — și unde vedem apărînd un nou personaj, o ființă care, după legende, zboară prin văzduh și frecventează nopțile tinerelor fete : Zburătorul. Poetul n-a păstrat din *Călin Nebunul* decît înfățișarea exterioară, de voinic, a eroului.

Se va crede imediat că Eminescu suferă aici influența lui Eliade Rădulescu și vrea să scrie, la rîndul său, o baladă de același gen cu *Zburătorul*[5]. Dar ceea ce frapează cînd recitim poemul lui Eliade Rădulescu, după ce am citit *Călin*, este nu asemănarea superficială care unește cele două texte, ci mai degrabă distanța imensă care le separă. Aici găsim un poem prost construit, care începe cu plîngerile unei tinere fete zbuciumate, se continuă cu un „pastel" tradițional și banal, unde poetul încearcă să introducă oarecare mister în descrierea unei seri pastorale, și se termină, în sfîrșit, printr-o reluare mai viguroasă a temei inițiale, apariția zmeului, și printr-o doleanță naivă :

„O ! biata fețișoară ! mi-e milă de Florica
Cum o ți chinuind-o ! — vezi, d-aia a slăbit
Și s-a pălit copila ! — ce bine-a zis bunica :
Să fugă fata mare de focul de iubit".[6]

Toate acestea nu depășesc nivelul unui romantism facil, unde elementul de gingășie se combină cu oribilul, spaima cu surîsul, și unde folclorul se colorează cu anacreontism.

S-ar putea reține cel mult un detaliu : Eliade schițează în ultima strofă o acțiune nouă, care ar distruge întreg fantasticul poemului dacă ar fi în-

5 Să amintim că poemul lui Eliade Rădulescu tocmai fusese republicat, cu puțini ani înaintea apariției lui *Călin* (cf. ed. Popovici, *Scriitori români moderni*, I, p. 186).
6 *Ibid.*, p. 189, vv. 97-100.

tr-adevăr dezvoltată, și anume că *Zburătorul* nu există decît în imaginația frumoaselor și ia naștere pornind de la un vis :

„Că-ncepe de visează, și visu-n lipitură
Începe-a se preface, și lipitura-n zmeu,
Și ce-i mai faci pe urmă ? că nici descîntătură,
Nici rugi nu te mai scapă. — Ferească Dumnezeu !" [7]

Se poate spune că Eminescu insistă și el asupra acestui aspect oniric al vizitei zburătorului și că o bună parte din misterul poemului *Călin* se află în acest joc delicat între vis și realitate : cînd *voinic*, cînd *zburător*, Călin neliniștește și deconcertează. Însăși întoarcerea sa, însăși întîlnirea cu fiul său, micuțul Călinaș, rămîne înconjurată de o atmosferă de mit : nunta coleopterelor amplifică această impresie și reintegrează căsătoria lui Călin în zona de ireal din care ieșisem pentru un timp, citind descrierea foarte realistă a colibei.

Eminescu se lasă antrenat destul de departe în această descriere și împinge chiar analiza psihologică a tinerei eroine pînă la a face să transpară un soi de narcisism. Este o temă laterală foarte curioasă, care ocupă un spațiu mare în variante și pe care poetul nu a reușit să o îndepărteze din textul definitiv. Prezența acestei teme accentuează aspectul fragmentat al lucrării, care a devenit o suită de teme grupate la un loc, unele foarte scurte — cum este descrierea umoristică a bătrînului împărat, — altele mult mai lungi și, dacă se poate spune, „în afară de text", cum este nunta coleopterelor. Această juxtapunere, care nu e lipsită de artificiu, este subliniată și de împărțirea tipografică a poemului în opt porțiuni numerotate, de lungime inegală.

*

Încă din versurile dedicației, intitulate *Gazel*, apare tema laterală despre care tocmai am vorbit

7 *Ibid.*, p. 189, vv. 101-109.

– vis de toamnă, căruia nu-i lipsesc nici una din notațiile tradiționale : frunzele care cad, cîntecul greierului, vîntul care bate-n geamuri și intimitatea caldă *la gura sobei*... La fel sînt și visurile din *Noaptea* sau din *Singurătate*. Așteptarea ia sfîrșit, și aici, o dată cu sosirea ființei iubite : dar e *iubitul care vine* și, lucru curios, nimic nu sugerează feeria dragostei. Iubitul vine ca să țină frumoasei sale o oglindă :

„O să ție o oglindă,
Să te vezi pe tine însăți
Visătoare, surîzîndă". [8]

Aceste cîteva versuri făceau inițial parte dintr-un ansamblu mai vast, o suită de cinci strofe de lungime inegală, pe care Perpessicius ne invită să le considerăm ca un exemplu de virtuozitate metrică [9], dar care în realitate ne aduc informații prețioase despre „climatul", în care a fost conceput micul poem de dedicație. Poate chiar această temă ar furniza în parte cheia uneia din semnificațiile pe care le conține *Călin :* poetul refuză să se lase inspirat de o muză străină, cum este muza lui Firdusi. „Huriile" cu ochi negri și cu părul ca abanosul nu-l interesează deloc : el preferă muza de marmură foarte blondă. Aspectul „veronian" al dedicației este incontestabil. Această blondă apare *visătoare, însă tristă.* Ea bate la porțile gîndurilor poetului, fiind numită *lumea gîndurilor mele* și, denumirea mai precisă și mai interesantă încă, *a poveștilor regină.*

De aceea putem admite cu ușurință că Veronica se află nu numai în centrul dedicației, dar și al poemului însuși, care are ca subtitlu *File din poveste.* Ea este aceea care inspiră poetului cadența dulce a cîntecelor și-i sugerează feeria basmelor ; mai mult chiar, îl *hrănește* cu legende și cu lumină. De

8 Ms. 2262, 20 și 2283, 47. Perpessicius, I. p. 422.
9 Perpessicius, I, p. 421.

aceea el declară explicit într-un fragment intitulat *Dedicație :*

„Soarta cărții aceștia
De-al tău zîmbet se anină —
...De al tău ochi născut e versu-mi
Ca lumină din lumină". [10]

Se disting chiar foare clare aluzii autobiografice în aceste versuri :

„Au ierta-vei tu în ochii-mi
A iubirei dulce vină" [11]

„...Au voi-vei tu să-ngădui
Să suspin, cum ea suspină ?" [12]

Astfel, „cartea" din dedicație este un suspin de dragoste. Eminescu și Călin sînt una și aceeași persoană. Vizita misterioasă la castelul magic este unul din visurile ce-l obsedează pe poet, iar dulcea greșeală comisă de Zburător face parte din acelea pe care iubitul nu le-a făptuit poate el însuși, dar i-ar place să le fi făptuit și să-i fie iertate.

Dacă acest *Gazel*, cu variantele sale, ne furnizează confirmarea evidentă a unei ipoteze de plecare, el ne pune totodată la îndemînă cheia marelui paragraf III din Călin : este o dezvoltare a ultimelor versuri din dedicație, — aceste versuri pe care tocmai le-am reintegrat în contextul lor și pe care Eminescu le-a izolat brusc, oprindu-se la notația : *„visătoare, surîzîndă."*

Într-adevăr, cu versul 46 din *Călin* începe o desfășurare pe care am numit-o laterală și care reprezintă un fel de explicare a stării sufletești a tinerei fete :

„Dar ea samănă celora îndrăgiți de singuri ei-și".

---

10 Ms. 2262, 161 v, v. 11-12, 15-16. Perpessicius, I. p. 423.
11 Ms. 2283, 47, vv. 3-4.
12 Ms. 2262, 161, v, v. 13-14.

La fel și Narcis :

„Singur fuse îndrăgitul, singur el îndrăgitorul". [13]

Eminescu dezvoltă tema schițată de Eliade Rădulescu : și el „interiorizează", dacă se poate spune, aventura tinerei fete invitîndu-ne să vedem aici mai degrabă o mică dramă psihologică decît o anecdotă de mitologie populară.

Ce concluzie trebuie trasă din această analiză și din perspectivele pe care ea ni le deschide ? Dacă e adevărat că poemul *Călin* este un poem „veronian", dacă e adevărat că dedicația este adresată în mod discret Veronicăi Micle, atunci cum trebuie interpretată introducerea în poem a temei lui Narcis ? Vrea într-adevăr Eminescu să-i dea de înțeles Veronicăi că ea singură este îndrăgostită, că ea singură este iubita ei înseși ?

E posibil ca poetul, zbuciumat, să fi voit să denunțe aici un soi de dereglare morală, pe care o condamnă : tînăra poetă rămîne închisă în sine, nu cunoaște decît propria-i bogăție și nu admite din partea iubitului decît un gest dezinteresat și steril, — acela de a-i întinde o oglindă în care să se poată contempla.

Dar Eminescu își dădea bine seama că toate arguțiile unei psihologii extrem de subtile nu-l duceau decît la un impas. Și se poate urmări în textul său efortul prin care încearcă să se elibereze. Trebuie să regăsească marea temă centrală a seducției de către Făt-Frumos, tema iubirii care iese victorioasă în fața narcisismului, a iubirii fecunde, — și personajul micuțului Călinaș va lua de îndată un contur precis : Eminescu s-a aplecat cu emoție asupra acestui puști și a descris jocurile sale de copil cu o afecțiune, s-ar putea spune, scăldată de nostalgie. Trebuie să se oprească la faptul concret, care nu mai este mitic, dar care reprezintă esențialul aventurii :

---

13 Vv. 48-50.

„Astfel vine-n toată noaptea zburător la al ei pat". [14]

Şi calea ocolită pe care-o inventează nu scapă de fel reproşului de a fi artificială. E vorba, în fond, de o piruetă verbală : de la extrema umilinţă, la care narcisismul iubitei îl reducea pe îndrăgostit, se trece la vanitatea extremă :

„Dacă boiul mi-l înmlădiiu, dacă ochii mei îmi plac,
E temeiul că acestea fericit pe el *îl fac.*
Şi mi-s dragă mie însămi pentru că-i sînt dragă lui —" [15]

Astfel, tema lui Narcis se întrerupe brusc şi se transformă într-o invitaţie la iubire, întocmai ca în *O, rămîi* (strofele 2, 3 şi 4), poem pe care-l studiem mai jos şi care, lucru curios, are ca prim vers emistihul :

„O, rămîi, rămîi la mine",

din versul 89 al poemului *Călin.*

Ne aflăm parcă aici la sursa îndepărtată a unei vagi meditaţii lirice despre legătura dintre dragostea pentru o altă persoană şi dragostea de sine ca şi cum orice dragoste de sine n-ar fi decît aşteptarea unei alte iubiri, pe care reuşeşte chiar, în anumite cazuri, s-o suscite şi s-o creeze.

O altă temă laterală, şi care ţine de acelaşi gust pentru un fel de dulcegărie, de preţiozitate, este tema lacrimilor iubitei.

Ea ocupă întreg paragraful V din *Călin,* de la versul 107 pînă la versul 134. O vedem apărînd pentru prima dată în manuscrisul 2283, 23–32, începînd cu versul 101. Tînăra fată părăsită de Zburător a început să se ofilească : are faţa palidă ca ceara. Ea îşi petrece zilele la fereastră suspinînd şi plîngînd.

Poetul schimbă tonul, adresîndu-se direct nefericitei. La fel se va adresa puţin mai departe bătrî-

14 V. 75.
15 Vv. 69-72.

nului împărat, tatăl ei, dar într-o apostrofă vehementă. Povestirea va reveni apoi la persoana a treia. Aceste schimbări, vechi în ciorne, au fost păstrate în versiunea definitivă și dau poemului *Călin* un aspect compozit destul de curios. Cu un soi de familiaritate caldă, autorul intervine pe lîngă copila dezolată și o sfătuiește să nu plîngă. Emistihul :

„Oh nu plînge — oh nu plînge !" [16]

care va lua în textul publicat forma :

„Nu mai plînge, nu mai plînge !" [17]

amintește de rugămintea finală din *Venere și Madonă* :

„Plîngi, copilă ?...
Șterge-ți ochii, nu mai plînge !" [18]

care exprimă, într-un climat diferit, aceeași obsesie — ca o oroare instinctivă de lacrimi. Obsesia este aici explicată, justificată, iar rugămintea imploratoare se folosește de o extraordinară îmbinare de argumente.

Punctul de plecare este o comparație între lacrimile care cad din ochi și stelele care cad din cer. Stelele, lacrimi ale cerului, îi sînt necesare acestuia, așa cum lacrimile sînt necesare ochilor. Dacă stelele ar cădea toate, cerul ar rămîne gol. La fel, izvorul lacrimilor nu trebuie să fie secat.

O noapte fără stele este pustie și tăcută ca noaptea mormîntului : la fel, odată cu lacrimile, curge rumenirea tenului și zăpada viorie a obrajilor :

„Prin ei curge rumenirea, mîndră, ca de trandafiri,
Și zăpada viorie din obrajii tăi subțiri —" [19]

---

16 V. 130, Perpessicius, vol. I, p. 416.
17 V. 134.
18 Vv. 37, 41.
19 *Călin*, vv. 127-128.

Ochii sînt o noapte albastră, o dulce veşnicie pustiită de lacrimi.

Dacă stelele ar cădea toate :

„N-ai putea să faci cu ochii înălţimilor ocol —" [20]

La fel, dacă ochii mor, toată fiinţa dispare şi nu mai poate fi văzută. Această înlănţuire subtilă, nu am construit-o fără temei. Numai ea poate să explice în mod satisfăcător versul extraordinar din Călin :

„Dar de seci întreg izvorul, atunci cum o să te văd ?" [21]

Întrebare plină de mister şi care ne conduce mult mai departe decît prima redactare făcută de poet :

„Dar de seci întreg izvorul, vai de ochiul tău cel blînd" [22]

Nu mai e vorba de a deplînge, punîndu-se în locul victimei, pierderea ochilor. Celălalt, cel care priveşte, este cel frustrat. La fel, fără stele :

„...cerul negru gol
N-ar avea nici adîncime nici senin şi nici ocol". [23]

Eminescu nu a vrut să elimine din redactarea definitivă temele laterale pe care tocmai le-am analizat. Şi prezenţa lor în *Călin* dă poemului, cum am spus, acest aspect curios de juxtapunere, oarecum heteroclită, de elemente diverse. Să notăm un sacrificiu la care Eminescu a consimţit totuşi : la sfîrşitul ma-

---

20 *Ibid.*, v. 122.
21 V. 126.
22 Ms. 2283, 23-32, v. 122.
23 Ms. 2283, 23-32, v. 116, Perpessicius, I, p. 415.
Există la Eminescu o obsesie a ochilor. Ea este exprimată într-un curios fragment, pe care Perpessicius îl publică pe bună dreptate în urma variantelor poemului *Călin* şi care se cheamă *Ochii* (vol. I, p. 424, ms. 2262, 138 v). Subtilul *Iscoditorii firii*, tradus de Eminescu însuşi în *Naturforscher*, este semnificativ. Ochii, spune el, *explorează firea*, „ochii sunt cele două mîni fără trup, cu care sufletul apucă pe cele ce le iubeşte şi de departe şi pre acelea ce nu le poate apuca cu mînile". Şi adaugă : „vederea este pipăire mai subţire decît pipăirea mînilor".

nuscrisului 2262, 105-109, o strofă de 8 versuri urma după descrierea nunții coleopterelor. Se distingeau aici două teme : prezența la banchet a personajelor din cărțile de joc, regele de pică, dama de caro, și, de asemenea, prezența naratorului însuși, trist la început și melancolic, dar care se decide apoi să ia parte la sărbătoare.

Am văzut mai sus cum a doua din aceste notații s-a desprins din context pentru a constitui punctul de plecare al poemului *Lacul*. Și noi am arătat cum poate fi explicată melancolia din *Lacul*, pornind de la această curioasă tristețe a naratorului.

Prima notație, aluzia la personajele din jocurile de cărți, va reapare mai tîrziu în Scrisoarea V, unde vom avea ocazia s-o studiem mai îndeaproape. Verificăm astfel încă o dată faptul că în perioada în care Eminescu transcrie primele ciorne ale poemului *Călin*, adică în timpul ședерii la Berlin, sînt frecvente în imaginația sa teme lirice pe care și le va rezerva pentru a le exploata mai tîrziu.

*

Ce rămîne esențial în *Călin* după ce am delimitat temele laterale, pe de o parte, iar pe de alta, elementele secundare care s-au desprins ulterior ? Rămîn două teme majore : feeria iubirii și nunta coleopterelor. Și una și cealaltă sînt creații autentice ale poetului, pornind de la textul popular inițial.

În basmul în proză, nici o urmă : Călin alege dintre cele trei surori pe cea mijlocie și iubirea lui nu are nimic patetic. Deja în basmul versificat distingem începutul unor desfășurări foarte bogate, care vor umple manuscrisele. Dar să notăm faptul că eroina este una dintre cele trei fiice de împărat, nu este fiica împăratului Roșu, pe care îndrăznețul voinic o descoperă dormind în camera ei și pe care o sărută înainte de a-i lua inelul.

În jurul acestui episod : vizita nocturnă, se organizează încă de la primele variante lirismul senzual

din Călin. Iar printre imaginile obsedante, aceea a patului în care doarme frumoasa copilă nu încetează să ocupe primul loc. Am putea da mai multe exemple în acest sens. E de ajuns să alegem unul, foarte semnificativ, împrumutat de la acele strofe ciudate, inspirate de puterea magică a ochilor. Citim în versurile 25–28 :

„Și-n a ochiului clipală
Mintea mea a lunecat
Însă locul unde-aleargă
Este tainicul tău pat". [24]

Descrierea tinerei adormite este împinsă în manuscrise pînă la cele mai infime detalii, cum este această notație la care poetul a renunțat :

„...se văd în gura dulce, dinții săi cei mici de lapte" [25]

Această temă, goliciunea unui trup contemplat pe-ndelete,

„Trupul alb în goliciunea-i, curăția ei de fată" [26]

este frecventă în erotica eminesciană.

Al doilea tablou al dipticului este tratat și el după un fel de tipar tradițional : feeria iubirii, la Eminescu, se complică mereu cu o melancolie metafizică :

„Al vieții vis de aur ca un fulger, ca o clipă-i" [27]

Fericirea supremă nu este încă decît un vis, și însuși excesul ei constituie o dovadă amenințătoare de fragilitate.

În manuscrise, Eminescu dezvoltă și mai abundent această temă a extazului fericit și a semnificațiilor sale. În special în fragmentul 2262, 192, pe care

---

24 Ms. 2262, 138 v, vv. 25-28, Perpessicius, I, p. 425.
25 Ms. 2262, 105-109, v. 56, Perpessicius, I, p. 403.
26 *Călin*, v. 24.
27 *Ibid.*, v. 89.

Perpessicius îl datează din 1873–76 și pe care-l consideră, pe bună dreptate, „veronian" ca alură, se găsesc notațiile esențiale ale textului publicat, și în plus, această mărturisire foarte semnificativă :

„Toată viața mea trăită parcă (-i o) cimilitură
Și ce dulce deslegare azi i-a dat frumoasa-ți gură" [28]

Confidența definește unul dintre aspectele iubirii la Eminescu : mijloc prin care omul încearcă să scape de propriul său mister și să cunoască răspunsul la enigma pe care o poartă în el.

Ceva mai departe, poetul își cheamă iubita : „aceea ce (a mea) viață-n mîn-o porți" și adaugă :

„De-aș muri, înviu sub ochi-ți și dintr-o sută de morți
Ah trăiesc ca și copiii și acuma mintea-mi parcă
De beția veninoasă a gîndirei se înțarcă
O adăpi cu-a ta zîmbire, vis al veșnicei uitări
Căci hrănești a mea ființă cu povești și sărutări" [29]

Este ca o revelație incertă și deja ca o chemare. Falimentul și drama se vor naște din neputința, din lipsa de înțelegere a femeii : ea va eșua în misiunea sa. Nu va ști și nici nu va voi, poate, să-l abată pe gînditor de la beția aceasta primejdioasă sau să-i ofere visul de veșnică uitare, de neant salvator, pe care-l reclamă.

Dar în poemul publicat, mărturisiri de o asemenea forță nu puteau să-și găsească locul. Eminescu le elimină și se mărginește la formulele unei senzualități elementare, lipsită de prelungiri prea evident personale și autobiografice. Avem de-a face cu o nouă manifestare a acestei pudori, a acestei discreții prin care Eminescu temperează primele elanuri ale lirismului său.

---

28 Ms. 2262, 192, vv. 13-14, Perpessicius, I, p. 414.
29 Ms. 2262, 192, Perpessicius, I, p. 415, vv. 7-12.

*

O altă analiză, similară cu precedenta, trebuie făcută dacă vrem să înțelegem semnificația profundă a nunții coleopterelor, adăugată poemului într-un mod care poate să pară, la prima vedere, artificial și arbitrar. Fără îndoială că nu e greu să relevăm cîteva modele din care Eminescu se inspiră. Perpessicius citează, la întîmplare, cinci sau șase [30] și omite multe altele. La Fontaine, de exemplu, și Shakespeare din „Visul unei nopți de vară"... Dar e mai greu de explicat de ce această feerie animală, pe care nimic nu o anunță în basmul în proză și nici în redactarea în versuri, apare dintr-odată în varianta 2262, 105–109. Nu numai că Eminescu inventează în întregime tema nunților din *Călin*, dar o și dezvoltă într-un stil de mitologie populară care se aseamănă foarte mult cu stilul *Mioriței*. Și aici, soarele și luna iau parte la ceremonie :

„Soarele și luna
Mi-au ținut cununa"

---

30 Vom cita, după el, opinia lui Densușianu care descoperă în „nunta insectelor" influența lui Heine *(Literatură bolnavă*, I, în *Revista critică-literară*, mai-iunie 1894). Îl citează apoi pe Alexandru Bogdan, care crede mai degrabă în influența Indiei *(Sakuntala)* și în aceea a lui Goethe (poezia *Hochzeitlied)*. Această părere, emisă în comentariul său la *Strigoii* (Transilvania, XL, 5, 1909), a fost reluată de Bogdan Duică *(Eminescu și Goethe, Buletinul „Mihai Eminescu"*, VIII, 1937).
Iorga caută surse în literatura română și crede că le-a descoperit în *Istoria hieroglifică* a lui Dimitrie Cantemir *(Istoria literaturii românești*, II, p. 403). Petru Iroaie se ocupă de folclor și descoperă în poezia populară a macedo-românilor și a istro-românilor influența pe care a putut-o suferi Eminescu *(Note literare*, Cernăuți și *Nunta goangelor*, Buletinul *„Mihai Eminescu"*, *VIII*, 1937).
Aceste cercetări și apropieri ni se par a fi aici, mai mult decît oriunde, o simplă mărturie despre cultura și ingeniozitatea celor care le întreprind. Dar adevărata problemă nu este rezolvată, deoarece ar rămîne de dovedit o filiație reală și nu niște similitudini mai mult sau mai puțin vagi.

se poate citi în *Miorița.* [31]

Iar în *Călin*, chiar din prima versiune :

„Nunul mare, mîndrul soare și pe nună, dulcea lună" [32]

Totodată, Eminescu a vrut să trateze nunta lui Călin într-o tonalitate veselă și nicidecum funebră, făcînd să participe la ceremonie întreaga natură vegetală și animală. Insectele nu se mulțumesc să formeze cortegiu : ele își celebrează propria lor nuntă, logodnicul este un fluture, iar logodnica o violetă. Această nuntă paralelă își proclamă drepturile și poemul se termină cu rugămintea exprimată de greierul crainic :

„—Să iertați, boieri, ca nunta s-o pornim și noi alături" [33]

Călin și logodnica sa sînt uitați, trec în planul secund, iar detaliul anecdotic, prezența pitorească a coleopterelor, ia dintr-odată o semnificație de primă importanță. Nu e vorba deci de un motiv minor și totul ne invită să atribuim acestui final o semnificație profundă.

Perpessicius publică [34] un extras din nuvela *Archaeus* care ne furnizează, se pare, cheia problemei. În aceste cîteva rînduri, Eminescu arată mai întîi că există pe pămînt oameni care au o înclinație deosebită pentru tot ce e miniatură. Și descrie spectacolele care îi pasionează cu predilecție pe acești oameni : arborii desenați de gheață pe un ochi de geam, frunza de trandafir căzută pe un coleopter ; asemenea observatori pot să vă spună dacă o muscă surîde și ce planuri diplomate își face un paianjen.

Ceva mai departe, Eminescu trasează parcă o primă variantă în proză a nunții animale :

---

31 Vv. 80-81.
32 Ms. 2262, 105-109, v. 192, Perpessicius, I, p. 408.
33 *Călin*, v. 258.
34 Vol. I, p. 424, ms. 2255, 169.

„— dacă paingeni înconjură cu-n voal diamantin capul unei flori, pe care cad apoi mărgăritărele de rouă, el zice : vezi ce frumoasă mireasă..." [35] Nimic nu lipsește din această schiță sumară, nici furnicile purtătoare de saci, nici albinile, nici viespile cu voce de popă bătrîn.

Și poetul adaugă :

„ceea ce nimeni n-aude, a auzit miniaturistul meu, o nuntă în taina firei." [36]

Prin „miniaturist", înțelegem „poet", „filozof", gînditor preocupat să descopere corespondențele secrete, care să-i pună la îndemînă cheia cunoașterii universale. Și tocmai aceasta este problema ambițioasă pe care Eminescu a încercat s-o rezolve în *Archaeus*, text neterminat, a cărui importanță am arătat-o deja. Spiritul universal, demiurgul, eonul creator acționează la toate nivelele lumii, face să se nască ici un rege, colo un cerșetor. Nici o ființă, nici un obiect nu este izolat în natură : orice ființă reprezintă o ființă, un obiect anterior, dispărut, dar care renaște mereu, sau ia loc într-o ierarhie și nu e decît un aspect mai bogat, mai evoluat al unei alte ființe, al unui alt obiect, situat deasupra sau dedesubtul ei. Nunta lui Călin ar părea incompletă fără descrierea paralelă a acestei nunți în miniatură : ea anunță seria corespondențelor indefinite care, din ce în ce mai reduse, se pierd în misterul naturii. În cealaltă direcție, spre infinit de mare, cuplul soare-lună reprezintă un fel de etapă simbolică.

*

Astfel, poemul *Călin* se extinde, *in fine*, la dimensiunea universului și ne furnizează un exemplar de calitate din această poezie eminesciană în care se amestecă, sub o formă simplă la prima vedere și cu totul spontană, atîtea intenții secrete : confi-

35 Ms. 2255, 169, rîndurile 10-11, Perpessicius, I, p. 424.
36 *Ibid.*, rîndurile 16-17.

dențe autobiografice, visuri senzuale, reminiscențe de folclor și teorii generale despre lume. Fiecare din aceste elemente poate fi studiat separat ; cu mai multă sau mai puțină precizie, li se poate stabili geneza. Dar, în ultimă analiză, ar rămîne încă de arătat cum toate aceste elemente componente sînt îmbinate cu o artă atît de desăvîrșită, încît nu mai rămîne nici o urmă din diversitatea lor inițială. Tocmai această sinteză nouă și foarte personală constituie operația misterioasă a geniului lui Eminescu. Ea scapă efortului de discernămînt și de analiză și se prezintă sub un aspect ireductibil, singular, caracteristic omului care trăiește și creează.

STRIGOII

Orice studiu consacrat poeziei *Strigoii*, — apărută în *Convorbiri literare* la 1 noiembrie 1876, la o lună după *Călin* — se subdivide cu necesitate în trei analize de detaliu : ne vom ocupa mai întîi de tema cavalcadei funebre și vom studia în ce fel a tratat Eminescu această temă pe care i-o furnizau nu numai literatura română populară, ci și texte străine sau românești de literatură savantă. Apoi vom arăta cum Eminescu îmbogățește această temă fundamentală cu aporturi eterogene, venite în cea mai mare parte din mitologia popoarelor nordice. Și, în sfîrșit, ne vom strădui să arătăm semnificația profundă a poemului și legăturile sale — mai ușor sau mai greu de stabilit — cu evenimentele biografice precise.

D. Caracostea, într-o carte de mici proporții intitulată *Lenore, o problemă de literatură comparată și folklor* (București, 1929), a studiat în detaliu această temă a mortului, frate sau logodnic, care se întoarce călare să caute o femeie în viață, soră sau logodnică. El a arătat cum poemul lui Bürger a rămas pentru literatura europeană o „sursă" primor-

dială. Poeții care au tratat ulterior același subiect, ori s-au inspirat direct din Bürger, ori au inovat — dar plecînd mereu de la *Lenore*, fie îmbogățind textul, fie dîndu-i o altă semnificație.

La drept vorbind, investigația la care se angajează D. Caracostea nu interesează în mod direct un studiu despre poemul *Strigoii*, sau cel puțin, ea nu ne furnizează informații utilizabile decît pentru o analiză oarecum negativă, și anume : care sînt elementele tradiționale neglijate de Eminescu în poemul său. Elementele pe care le păstrează se reduc doar la cavalcada fantastică. Dar această cavalcadă e tratată în așa fel încît devine în cele din urmă o temă lirică în întregime reînnoită, dacă nu originală.

Într-adevăr, tonalitatea generală a răpirii întreprinse de călărețul funebru, în legendele tradiționale, este o tonalitate înspăimîntătoare ; cel în viață, tîrît de cel mort, descoperă dintr-odată că tovarășul său nu este viu, cum crezuse. Drama se sfîrșește la cimitir sau se termină, uneori, prin scene de vampirism propriu-zis, și comportă în acest caz o luptă și nu refuz angoasat din partea celui în viață.

În *Strigoii*, dimpotrivă, cavalcada nocturnă nu este însoțită de nici o spaimă. Ea nu este decît un episod din povestire. Nu numai că cel în viață nu e antrenat fără voia sa în cavalcadă, dar, mai mult, durerea l-a făcut și pe el asemănător unui mort și amîndoi sînt ca două umbre care se avîntă pe cai și dispar în „templul" misterios, la revărsatul zorilor.

În realitate, poemul *Strigoii* nu era la început un poem de inspirație pur folclorică și dacă vrem să-i descoperim adevărata semnificație, în forma sa definitivă, e necesar să studiem îndeaproape variantele.

Perpessicius nu citează decît două : manuscrisul 2262, 164 sqq., care conține 49 de strofe, și manuscrisul 2262, 176 v sqq., care conține 40 de strofe. El adaugă două fragmente de mai mică importanță : 2262, 113 și 2254, 140.

*

Prima variantă este foarte interesantă. [1] Multe elemente care se vor găsi în *Strigoii* (și care apar în cea de-a doua redactare) nu figurează încă aici. În schimb, se găsesc notații foarte semnificative care au fost eliminate cu timpul.

Tînăra regină a Ținuturilor Danubiene a murit. Lîngă coșciugul ei, logodnicul, viteazul rege al Avarilor, Arald (numit uneori Harald), se vaită. El își amintește de fericirea ce-i era promisă și se lansează în imprecații împotriva preoților, care vor s-o îngroape pe Maria, și împotriva Dumnezeului lor :

„De azi mai creadă dracul în Dumnezeu creștin...
La zeii mei cei nordici de-acum mă reînchin
Zei cavaleri ca mine... Al vostru e un hoț !" [2]

O astfel de profesiune de credință, rostită la căpătîiul tinerei moarte, ne reintroduce în climatul din *Mortua est !* Lipsa totală de credință face loc aici unei renegări, unei reîntoarceri la paganism. Ateismul ia un aspect mitologic, dar imprecația împotriva Dumnezeului creștin rămîne aceeași.

Acesta era punctul de plecare al poemului în forma sa primară. Opoziția violentă împotriva creștinismului, incapabil s-o salveze pe Maria și răspunzător de moartea ei, trebuia să fie urmată în mod firesc de o exaltare a paganismului, singurul în stare s-o reînvie pe moartă. Într-adevăr, Harald, la capătul unei cavalcade nocturne, ajunge la Bătrînul din Munți, un mag centenar ale cărui picioare se con-

---

1 De notat că ea poartă ca titlu în manuscris *Strigoiul* și nu *Strigoii*. Așadar, Eminescu nu se gîndea la început decît la un singur strigoi : *Maria*. De-abia pe urmă, dar chiar de la a doua versiune, el a făcut din amîndouă personajele strigoi. Este o modificare semnificativă, de care va trebui să ținem seama.

2 Perpessicius, I, p. 433, ms. 2262, 164, vv. 38-40.

fundă cu stînca și deasupra căruia zboară neîncetat un corb negru.

Harald rostește cererea așteptată :

„O mag de zile vecinic la tine am venit
Ca să-mi redai pe-aceea ce moartea mi-a răpit...
De astăzi a mea viață la zeii tăi se-nchină..." [3]

Magul îl conduce în străfundurile muntelui, sub un „dom" de marmură neagră. Îl invită să se așeze pe un fotoliu. Harald, neliniștit și abătut, aude curînd un vacarm de voci, de urlete, de plînsete și de blesteme care se întețesc. Bătrînul a căpătat dimensiuni fantastice. El ridică bagheta și invocă pămîntul, stelele, luna ca să recreeze corpul Mariei și — detaliu curios și foarte semnificativ pentru eclectismul mitologic al lui Eminescu — îl invocă pe Zamolxe ca s-o reînsuflețească pe moartă.

Zidul dispare, Harald vede cum întreaga natură intră în agitație. Departe, în oraș, biserica creștină se năruie, măturată parcă de o mînă atotputernică, în timp ce, în același moment, iese din mormînt Maria, alba mireasă. Ea înaintează, dulce și zîmbitoare, printre elementele dezlănțuite :

„Părea că-n somn un înger ar trece prin infern". [4]

Sala cu pereți de marmură neagră se reînchide la apariția ei și Harald se îmbată de bucuria iubirii regăsite. Vacarmul se transformă într-un dulce murmur, iar o voce misterioasă declară că cei doi logodnici vor trăi împreună, toate nopțile, o viață trecătoare.

Harald, în culmea fericirii, izbucnește :

„—Mario, ce frumoasă ești tu... Ah în etern
Vindut-am al meu suflet, ca să te am pe tine" [5]

---

3 Ms. 2262, 164, vv. 83-85.
4 *Ibid.*, v. 145.
5 *Ibid.*, vv. 181-182.

și parcă pentru a întemeia acest pact pe o alegere decisivă, regele adaugă :

„De te iubesc Mario ?... dar nebunesc de tine...
Decît în ceruri singur, mai bine în infern
Dar noi doi împreună..." [6]

Întreg acest calcul ni se pare legat de numeroase reminiscențe : tînărul Harald se aseamănă cu un Faust a cărui Margaretă ar fi uitat repede că e creștină. Dar paganismul dacic are nevoie, pentru a se afirma, de un infern creștin, și Zamolxe — zeul luminii — devine, prin forța lucrurilor, un zeu al întunericului, un Satan. Desigur, nu trebuie să căutăm în toate acestea o extremă coerență logică. Eminescu însuși nu pare să fi găsit în prima variantă formula potrivită pentru a conchide. Fără să știm dacă Harald a visat sau nu dacă este mort, aflăm că ziua el duce o viață lugubră pentru a reînvia în fiecare noapte :

„În haina morții negre el și-a-mbrăcat viața
Și totuși este vesel, e beat de veselie...
În toată noaptea pleacă călare în pustie...
Și cînd se-ntoarce ochiu-i plin de lumină vie
Pînă ce cade-n somnu-i adînc spre dimineață". [7]

Existență dublă și plină de mister, căreia poetul îi găsește un fel de explicație pe un ton naiv, care poate să surprindă :

„Arald, de nu mă-nșală privirea tu ești mort". [8]

---

6 *Ibid.*, vv. 184-186.
7 *Ibid.*, vv. 211-215.
8 *Ibid.*, v. 220.
Lucru curios, această apostrofă adresată lui Arald, parcă de către un martor invizibil dacă nu chiar de autor, a fost păstrată întocmai în versiunea definitivă, versul 225. Acest dialog ciudat aduce o notă cu totul specială povestirii, care nu mai este anonimă : sîntem angajați ca martori ai dramei. De unde absurditatea cererii adresate de Maiorescu poetului prin in-

Apoi, brusc, ca și cum această notație ar permite încheierea operei, dînd o oarecare satisfacție verosimilității, poetul trasează un tablou final direct juxtapus versului pe care tocmai l-am citat :

„Și azi el se avîntă pe calul său arab" [9]

Îndrăgostiții, amîndoi călare, pleacă prin spațiu :

„Plecați unul spre altul treceau uniți prin spațiu
Tăind ca două umbre nemărginirea largă". [10]

Și această cavalcadă, e de notat, n-are nimic fantastic, nimic înspăimîntător. Dacă s-ar citi doar cele patru strofe finale, fără a cunoaște pe cele anterioare, nu s-ar crede niciodată că a fost vorba de fantome sau de strigoi. Mai mult, Eminescu, înmulțește formulele de iubire dulceagă și de un romantism aproape caricatural. Apropierea contrariilor este realizată aci parcă sistematic, și aceste cupluri de cuvinte : *o dulce crudă silă*, sau : *ochii-ți ucizător de dulci*, întîlnite în două versuri alăturate, par să țină, și acum ca și cu zece ani în urmă, de același manierism prețios care caracterizează poemele din tinerețe.

Se poate vorbi, la nevoie, de o influență exercitată de Bürger. El i-a furnizat în mod evident lui Eminescu o imagine : călăreții nocturni. Prin această imagine, prima variantă a poemului intitulată „Strigoiul", amintește, dacă vrem, de ciclul „Lenore". Dar

---

termediul lui Nicu Gane. Maiorescu era de părere că versul 137, „Și stînci în temelie clătindu-se vedem", trebuia modificat : «Acest „vedem" este cu neputință și strică tot. Deci în acea groaznică peșteră sau „dom" nu este numai Magul și Arald, ci mai „vedem" și noi cetitorii cu țigara aprinsă, apoi unde mai rămîne groaza fantastică ?» (citat de Perpessicius, I, p. 430). E greu de imaginat critică mai neinspirată și mai prost exprimată. Din fericire, Eminescu a cîștigat autoritate față de vremea cînd accepta ca Iacob Negruzzi să aducă modificări poemelor sale vieneze și cerea chiar corectări și tăieturi. El a răspuns lui Maiorescu cu intransigența cea mai netă și poemul nu a suferit niciodată vreo modificare.

9 *Ibid.*, v. 221.

10 *Ibid.*, vv. 239-240.

semnificația filozofică a textului îl apropie de o altă sursă : *Die Braut von Korinth* de Goethe [11], unde drama se îmbogățește cu o implicație nouă : tînăra moartă este creștină, iar logodnicul ei păgîn. Această opoziție se regăsește și în *Strigoiul*, cu deosebire că tînărul Arald a trecut la creștinism, apoi revine la zeii săi păgîni, — și de asemenea, cu deosebirea că la Eminescu drama nu ia aspectul unei dezbateri patetice între o filozofie creștină a vieții și a iubirii și o filozofie elenică, ci rămîne la nivelul unei simple revolte, căreia mitologia complexă pe care am analizat-o îi împrumută un vestmînt de imagini lirice mai mult sau mai puțin artificiale.

*

Acest dat mitologic se amplifică în cea de a doua redactare a *Strigoilor* (ms. 2262, 176 v spp.) care, cu excepția părții finale, nu diferă mai deloc de redactarea definitivă [12] ; de aceea le vom studia pe amîndouă împreună. Ceea ce le caracterizează este atenuarea conflictului religios în folosul elementelor folclorice tradiționale : Maria rămîne o prințesă creștină, dar tînărul rege nu mai găsește, în moartea

11 Caracostea, *op. cit.*, p. 42 și urm.

12 Este posibil, — și Perpessicius nu ne furnizează asupra acestui fapt informații precise, — ca prima variantă a poemului să dateze dinaintea verii anului 1876. Dar dovezi serioase ne permit să credem că redactarea celor două mari manuscrise datează din toamnă. (cf. Perpessicius, I, pp. 430-431 : cerneala, hîrtia, scrierea apropie ciornele poemului *Strigoii* de o altă ciornă, *o ciornă de petiție* adresată președintelui tribunalului din Iași și datată în mod precis 16 august 1876). Cele două redactări sînt deci apropiate în timp. Redactarea definitivă nu a întîrziat mult. Fără îndoială că nu ne-a rămas nici un text intermediar între ultima ciornă și textul imprimat. Nu se poate trage nici o concluzie din această lacună, dar se poate reține totuși faptul — foarte negativ firește, dar nu și lipsit de semnificație — că *Strigoii* nu este un poem de maturație lentă și că el s-a format prin aporturi masive : pe constanta lirică deja exprimată în *Mortua est !*, Eminescu dezvoltă pe neașteptate teme inspirate de psihologia sa de moment.

iubitei sale, motiv pentru imprecație. În locul alegerii faustiene, — aproape necuviincioasă față de Dumnezeu — pe care am analizat-o mai sus, nu mai găsim decît o formulă abia marcată de impietate :

„De te iubesc Mario — nebunu-s — vezi tu bine
Dar ce n-aș face oare ca să te am pe tine
Aș azvîrli în iaduri tot sufletu-mi din piept". [13]

Nu mai e vorba aici decît de un gest eventual, exprimat la condițional. Chiar și această notație va fi eliminată din textul definitiv. Nu vor rămîne, din conflictul religios inițial, decît două detalii, promisiunea lui Arald făcută Magului :

„Dă-mi înapoi pe-aceea ce moartea mi-a răpit,
Și de-astăzi a mea viață la zeii tăi se închină" [14]

și ruina bisericii creștine, ruină care simbolizează triumful magiei asupra religiei :

„Biserica creștină, a ei catapeteasmă
De-un fulger drept în două e ruptă și tresare" [15]

Apare un deznodămînt nou, neanunțat deloc în variantele precedente. Acest deznodămînt este mai fidel decît celălalt tradiției folclorice, deși rămîne în unele părți foarte mitologic ca aspect.

Printre aporturile mitologice noi, trebuie reținută mai întîi retrospectiva asupra propriei vieți, pe care prințul Avarilor o face la căpătîiul tinerei moarte.

El meditează asupra vieții sale și o recapitulează.

Nu încape îndoială că, sub o formă simbolică, Eminescu se descrie aici pe el însuși, așa cum ar vrea să fie sau cum crede că este : plin de putere și de voință de a trăi. Regele nordic este foarte aproape de acest *rege-asirian* al cărui model îl chinuia de gelozie pe autorul poemului *Amorul unei*

13 Ms. 2262, 176 v sqq., vv. 203-205, Perpessicius, I, p. 444.
14 *Strigoii*, vv. 104-105.
15 *Ibid.*, vv. 156-157.

marmure [16] ; dar acolo unde acest despot furios, unde Satana şi chiar Dumnezeu ar fi eşuat, pentru că idolul era de marmură, tînărul prinţ — ieşit ca un *Făt-Frumos* din pădurea sa îndepărtată — triumfă fără dificultate. Idolul impasibil este aici o regină binevoitoare şi blîndă care, culmea fericirii, departe de a refuza să fie cucerită, vrea ea însăşi să-l cucerească pe învingător. Nimic emfatic în această idilă princiară :

„Zimbiră între dinşii bătrînii tăi prieteni
Şi singuri ne lăsară..." [17]

Sînt exprimate şi aici nostalgia singurătăţii, apelul la discreţia anturajului, discreţie afirmată în mai multe poeme şi în special în Scrisoarea IV.

Se va înţelege, din lectura acestei analize, de ce nu vom acorda decît o importanţă minimă problemei de a şti dacă Arald este într-adevăr Avar sau dacă este scandinav [18].

Mult mai important, după noi, este faptul că acest erou mistic şi legendar îşi pune, la căpătîiul moartei, sub o formă nouă, eterna întrebare : *A fi ori a nu fi ?*, exprimată aici de versurile :

„...şi fost-ar fi mai bine
Ca niciodată-n viaţă să nu te văd pe tine —" [19]

Există aici o opţiune deghizată pentru refuzul iubirii, analogă şi paralelă cu refuzul de a exista, dublu refuz care-l obsedează pe Eminescu în aceas-

16 Cf. mai sus. pp. 51.
17 *Ibid.*, v. 41.
18 Este oare unificatorul Norvegiei, omul cu frumoase plete supranumit Haarfragré ? Puţin interesează. E chiar inutil să se demonstreze, aşa cum face G. Călinescu (II, pp. 233 şi urm.), că acest erou nu poate fi identificat cu omonimul său norvegian, deoarece, odată ajuns pe Dniestr, el se dedă la jaf, iar unificatorul scandinav practica, dimpotrivă, o politică „consolidătoare". E vorba aici de jocuri ale erudiţiei care nu aduc nimic interesant.
19 *Strigoii*, vv. 67-68.

tă toamnă a anului 1876 : mama i-a murit la 15 august, iar legătura lui cu Veronica Micle traversează criza atestată de manuscrisul *Pierdută pentru mine*.

Printr-o inițiativă firească a psihologiei sale profunde — a cărei dovadă scrisă ne-o va furniza poezia O, *mamă* — Eminescu unește, în durerea sa, imaginea mamei moarte și imaginea cadavrului femeii iubite.

Vom reține un alt detaliu care nu este nici el lipsit de semnificație : Eminescu inserează în fruntea primei serii de 16 strofe, cu care începe noua redactare a poemului, un epigraf împrumutat din Biblie [20].

A doua serie de strofe este inaugurată de asemenea printr-un epigraf, dar în stil popular. Puțin interesează dacă Eminescu împrumută aceste versuri, fără să indice autorul, de la un poet, G. Baronzi, care le-a publicat în 1861 în *Revista Carpaților* a lui G. Sion [21]. Acest gen de împrumut fără referință era foarte frecvent în literatura română. Ceea ce este important aici e valoarea pe care Eminescu o atribuie acestui „motto" : prezența sa subliniază fără tăgadă înclinația de care am vorbit spre o inspirație mai autentic folclorică [22].

---

20 Această lamentare asupra scurtimii vieții : ...„Că trece aceasta ca fumul de pre pământ. Ca floarea au înflorit, ca floarea s-au tăiat, cu pînză se înfășură, cu pământ se acopere." — a reținut firește atenția poetului din cauza riturilor funerare care sînt menționate aci, dar e de notat faptul că versurile insolente adresate lui Dumnezeu au dispărut pentru a face loc unui epigraf extras din Scriptură.

21 Cf. Jura, *Mitul în poezia lui Eminescu*, p. 19 (Perpessicius, I, p. 447).

22 Acest catren luat în sine nu este lipsit de interes :

„În numele Sfîntului
Taci, s-auzi cum latră
Cățelul pămîntului
Sub crucea de piatră."

La origine, era vorba de o formulă de dojană adresată de o mamă copilului său. Dar, desprinse din context, versurile iau aspectul unui avertisment foarte general și foarte misterios. Tot restul poemului se află sub semnul acestui „cățel

Și partea a doua a poemului ne introduce într-adevăr într-o lume dacă nu infernală, în sensul creștin al termenului, cel puțin magică și aproape satanică. Studiind această a doua parte, cercetătorii s-au silit, pentru fiecare element al panteonului eminescian, să scormonească literaturile lumii, să descopere origini, surse mai mult sau mai puțin îndepărtate. Eminescu și-ar fi eșalonat împrumuturile de la *Eddele* scandinave pînă la Kalidasa și poemul său *Sakuntala*. Unii se întreabă cu gravitate dacă bătrînul consultat de Arald îl slujise pe Wotan sau pe Odin, și dacă corbii care plutesc în zbor deasupra lui sînt chiar corbii autentici din mitologiile Nordului.

Toate aceste investigații nu duc la nimic. E de ajuns să spunem că Eminescu utilizează o mulțime de reminiscențe și că nu este absolut deloc preocupat de coerență mitică sau de rigoare în informația sa. Așa cum a făcut din Maria o prințesă dunăreană, tot așa poetul „dacizează" panteonul său păgîn, introducîndu-l pe Zamolxe. Ceea ce contează nu este legitimitatea acestui sincretism, ci mai degrabă starea de spirit și tendințele pe care el le semnifică : și anume, intenția de a afirma prezența în lume, chiar și în vremurile legendare, a României și a Românilor.

Magul pe care-l găsim aici nu mai seamănă întrutotul cu personajul central al poemului neterminat, intitulat de Călinescu : *Povestea magului călător* [23]. Eminescu a reînnoit caracterul misteriosului bătrîn și aceste schimbări sînt mult mai interesante de studiat în ele însele decît „accesoriile" de teatru utilizate de

---

al pămîntului", căței infernal, în care etnologilor români le place să vadă un descendent al Cerberului antic (cf. Gh. Ciaușanu, *Superstițiile poporului român*, *Academia Română*, *Din viața poporului român*, vol. XXI, București, 1914). Morții primesc un baston pentru a putea speria și alunga acest animal din drumul lor, — (el a luat forma unei luminări dar se cheamă încă *toiag*), — iar bucatele oferite morților vor servi, în parte, la liniștirea animalului, la îmbunarea lui.

23 Cf. Perpessicius, vol. IV, p. 152.

poet. Magul din *Strigoii* nu mai e un astronom, nu mai e nici un savant oriental, este o ființă misterioasă legată de tot universul, de plante, de stînci, și care posedă secretul unei vieți nelimitate :

„De-un veac el șade astfel — de moarte-uitat, bătrîn" [24]

Magician, el deslănțuie cu bagheta sa elementele naturii și reînvie morții. Îi recreează, mai degrabă, pornind de la apa care devine sînge, de la focul care devine spirit. Regăsim aici un vechi mit familiar imaginației lui Eminescu : solidaritatea între lumea inertă și carnea vie.

Poate oare această carne, murind, să scape de putrefacție ? Iată o obsesie care-l persecută pe poet. Descrierile sale de tinere moarte, care printr-un raționament pripit pot fi declarate morbide, exprimă în realitate neliniștea generată de această întrebare ; și ultima parte din *Strigoii*, luată în ansamblu, este, mai mult poate decît a doua, un răspuns la această neliniște. Ea este introdusă printr-un „motto" pe care Eminescu îl împrumută dintr-un vechi text al literaturii romîne : *Îndereptarea legii*, unde este vorba de atitudinea ce trebuie luată în față de vampiri [25].

Ceea ce se cuvine să notăm este faptul că Eminescu trunchiază citatul, făcînd să dispară ultimele cuvinte. Citim într-adevăr în textul original : *zic se scoală de se fac Strigoi și omoară pe cei vii.* Notația finală : „și omoară pe cei vii" a fost omisă.

E foarte important, credem noi, să insistăm asupra acestei omisiuni, incontestabil intenționată, în-

---

24 V. 93.

25 Eminescu citează referința și data, 1652. Textul i-a reținut mai întîi atenția din cauza unui detaliu de gramatică. Există într-adevăr aici o construcție interesantă, adjectivul *vrednic* e urmat de prepoziția *a* : *„...lucrul... carele iaste vreanic a mare întristare...".* Eminescu notează folosirea aceasta și o apropie de structuri ca : *urlă a pustiu, miroase a brînză.* S-ar putea cita acest exemplu pentru a arăta cîtă preocupare manifestă Eminescu pentru problemele limbajului românesc, în special sub aspectele sale arhaice.

tr-un epigraf ales pentru a treia serie de strofe din *Strigoii*. Căci nu Maria, moarta a venit să-l omoare pe Arald cel în viață. Arald este acela care se apropie de ea printr-un elan de iubire irezistibil. Proces deconcertant și care-l derutează în așa măsură pe poet, încît nu îndrăznește nici să insiste, nici să aducă în textul definitiv mai multă claritate decît în variante. Ne revine nouă datoria să ghicim. Sugestiile nu lipsesc. Versul :

„Dar ochii-i ard în friguri și buza-i sîngerată" [26]

se referă la Arald și anunță deja versul :

„Dar buzele ei roșii păreau că-s sîngerate" [27]

în care, printr-un fel de stîngăcie voită, Eminescu reia aceeași notație pentru a ne face să înțelegem mai bine, în cele din urmă, că și Arald e mort.

Un alt detaliu este repetat cu aceeași insistență care trădează poate tot stîngăcia sau redactarea grăbită și neremaniată : e vorba de acea pată neagră de pe inima lui Arald. Eminescu folosește de trei ori în patru strofe consecutive cuvintele *o neagră pată*, plasate la sfîrșit de vers, în versurile 208, 214 și 223. Cunoscînd rolul inimii, al rănii la inimă în poveștile cu vampiri, nu putem neglija această indicație discretă, dar repetată, pe care Eminescu ne-o furnizează.

Așadar, acești morți-în-viață par înspăimîntători ca *moroii* autentici, sînt niște spectre de coșmar, dar ei nu au nicidecum groaznicul temperament al congenerilor lor. Aceste cadavre sînt îndrăgostite.

Am putea să ne indignăm și să protestăm împotriva lipsei de gust, cum face G. Călinescu. Este evident că Eminescu a vrut să obțină un mare efect din acest amestec de macabru și de dulceag, de funebru

---

26 V. 213.
27 V. 235.

și de voluptuos, și că o astfel de sinteză are de ce să neliniștească, dacă nu chiar să înspăimînte. Totuși, unele detalii vin să tempereze impresia inițială și, examinîndu-le îndeaproape, simțim că Eminescu voia poate să ne ajute să vedem în aceste cadavre animate, dacă nu trupuri glorioase, cel puțin ființe triumfătoare și devenite parcă, datorită pasiunii lor mutuale, semidivine. Este uimitor să citim în descrierea Mariei aceste versuri :

„În părul ei de aur rubine-nflăcărate,
Și-n ochii ei s-adună lumina sfintei mări —" [28]

Ce caută aici adjectivul *sfînt* și prin ce stranie reminiscență folosește Eminescu pentru Maria din *Strigoii* această formulă pioasă, atît de apropiată de cealaltă formulă, aplicată unei alte Marii : „stea a mărilor" ? Nu este vorba oare aici de o imagine accidentală ? Încă de la prima redactare a poemului *Strigoiul*, Eminescu modifică de mai multe ori versul, ca și cum ar vrea să dea acestui detaliu, ochi mari albaștri, o importanță deosebită. Notația *sfintei mări* apare adăugată ulterior în prima variantă și nu a mai suferit nici o transformare pînă în redactarea finală. Sîntem deci îndreptățiți să credem că Eminescu ținea mult la această sugestie discretă dar semnificativă, înrudită, în mod curios, cu aceea pe care o întîlnim în ultimele două versuri din *Crăiasa din povești :*

„Iar în ochii ei albaștri
Toate basmele s-adună".

Aici, ca și acolo, reflectarea unei lumi supranaturale luminează ochii unui personaj feminin și dă privirii sale o puritate și o strălucire de natură cerească. Tocmai de aceea Maria a fost deja comparată cu un înger care ar trece prin infern.

---

28 Vv. 231-232.

*

Asemenea detalii ne permit să clarificăm cu mai multă precizie ceea ce s-ar putea numi problema vampirismului în *Strigoii* — problemă care se pune în termenii următori : în ce măsură modificările aduse de Eminescu datelor tradiționale ale mitului traduc intenții, sînt legate de evenimente biografice ?

Există o primă modalitate de a răspunde la această problemă. Se poate stabili, cum a făcut Iorga, un strict paralelism, considerîndu-l pe Eminescu drept victimă a „vampirului" Veronica Micle : «Cînd regina vie și moartă „înlănțuie gîtul cu părul ei bălai" ; cînd „vîntul adună flori de tei" în calea dulcii umbre, Eminescu e în lăcașul, pe care nu-l poate părăsi, al propriei sale iubiri».

O astfel de interpretare este abuzivă și simplistă în același timp. E prea facil să se creadă că Eminescu își exprima, printr-o transpoziție mitică, doleanța sa de prizonier. În fapt, este vorba de cu totul altceva. Mai întîi trebuie observat că *Strigoii* se înscrie în suita de poeme în care obsesia tinerei moarte este urmată de chemarea la iubire, adresată unei femei în viață. Acesta este un demers foarte semnificativ la Eminescu [29]. Tema vampirului, mort și viu totodată, apărea, în această perspectivă, ca o variantă posibilă : obstacolul mormîntului este învins. Printr-o operație prezentată aici drept magică, îi este oferită iubirii o supraviețuire dincolo de despărțirea impusă prin moarte. Desigur, în poemul *Strigoii*, regina dunăreană și strigoiul care călărește alături de Arald nu sînt decît una și aceeași persoană, Maria. Dar tocmai un poem ca *Iubitei* ne obișnuiește cu această

29 În poezia postumă *Iubitei* (cf. Perpessicius, vol. IV, p. 69), Eminescu mărturisește cum, incapabil de a alunga amintirea logodnicei pierdute, încearcă să o regăsească sub trăsăturile unei noi prietene, considerată ca un fel de reîncarnare sau, mai degrabă, ca o a doua întrupare reală a aceluiași arhetip.

ambiguitate. De altfel, o lectură atentă a poemului *Strigoii* lasă impresia că strigoiul descris în partea a treia este, în demersurile sale, în întreaga sa înfățișare, mult mai *viu* — dacă se poate spune — decît regina mitică venită în întîmpinarea cuceritorului pe malurile Dniestrului. Maria, regina îndrăgostită și care rămîne îndrăgostită dincolo de moarte, nu este, cu siguranță, în mintea lui Eminescu, un monstru macabru, capabil să simbolizeze femeia-vampir, Veronica Micle.

E posibil ca semnificația ultimă a mitului să se fi precizat în gîndirea poetului în timpul relativ scurt în care primul text, *Strigoiul*, din manuscrisul 2262, 164 sqq., a evoluat spre textul *Strigoii* din manuscrisul 2262, 176 v sqq. Ca simbol al schimbării intervenite, vom lua un detaliu care a scăpat pînă atunci observațiilor criticii și care ni se pare plin de interes. În versul 231 din textul *Strigoiul* citim :

„Marie, nu vrei capul pe sînul meu să-l culci" [30]

și această întrebare se înscrie în mod firesc în comportamentul tînărului rege. El este cel care ia toate inițiativele. El este cel care, vînzîndu-și sufletul, a obținut reînvierea prințesei. Nu există decît un strigoi : prințesa. Ea îl antrenează pe Arald în cavalcada funebră.

Or, în versul 196 din versiunea *Strigoii* intervine o substituire de nume proprii, prin care se modifică nu numai versul însuși, ci — ca o consecință logică — chiar întreaga strofă :

„Arald, nu vrei pe sînu-mi tu capul tău să-l culci" [31]

Pronumele de insistență *tu* subliniază metamorfoza, iar strofa, în loc să se continue ca mai înainte cu o serie de îndemnuri adresate tinerei femei, se continuă cu o declarație de dragoste, care, de data

30 Perpessicius, I, p. 439.
31 *Id.*, I, p. 446.

aceasta, este pusă pe seama Mariei și pe care Eminescu o consideră fără îndoială bogată în semnificații, deoarece a transcris-o încă o dată, cuvînt cu cuvînt, în versurile 251-255 (versurile 241-245 din versiunea publicată) :

„Arald nu vrei pe sînu-mi tu capul tău să-l culci
Tu zeu cu ochii negri... O ! ce frumoși ochi ai
Las' să-ți înlănțui gîtul cu părul meu bălai
Cu tine, ah cu tine viața e un rai —
Las' să mă uit în ochii-ți ucizător de dulci." [32]

Ochii lui Arald sînt ochii lui Eminescu [33], iar viața de paradis de care vorbește Maria este aceea — nu pe care a oferit-o, — ci pe care o oferă Veronicăi Micle. Prima redactare, prin însăși naivitatea sa : „cu tine viața e un rai", exprima cu o forță emoționantă această promisiune.

În consecință, apare foarte evident că *Strigoii* nu exprimă îngrijorarea unui om închis „în lăcașul pe care nu-l poate părăsi, al propriei sale iubiri", ci — dimpotrivă — dorința acestui om de a întîlni o iubire tot atît de vie și de insistentă ca aceea de care se bucură Arald : această înlănțuire a gîtului cu părul lung bălai este toată fericirea pe care și-o dorește. La căpătîiul tinerei moarte, Eminescu a fost odinioară frustrat de o asemenea fericire. Dar o înviere a iubirii defuncte, mereu sperată, întrevăzută în *Basmul*

---

32 Perpessicius, I, p. 446, vv. 251-255.
Detaliu amuzant, versul 4 n-a trecut întocmai în versiunea publicată. Eminescu va fi remarcat desigur că folosirea cuvîntului *viața* era șocantă în acest context funebru. De aceea, punînd verbul la trecut, el a scris :
„Viața, tinerețea mi-ai prefăcut-o-n rai"
Dar nu a modificat semnificația strofei, care e foarte clară și revelatoare.

33 De notat că Eminescu, cînd a vorbit despre sine în poeme, nu s-a referit decît la ochii săi : în *O, rămîi*, el își atribuie ochi „negri și cuminți" *(cu ochi negri și cuminți*, versul 8), iar în *Pe lîngă plopii fără soț*, acești ochi, pe care i-a moștenit de la strămoși, sînt *plini de suferinți.*

ce *i l-aș spune ei*[34], precizată — și încă în chip atît de ciudat — în *Iubitei*, apare ca posibilă. Mitul vampirului, prin care se exprimă această nouă speranță, este în mod firesc transformat, golit de aspectele sale înspăimîntătoare și încărcat cu o langoare, cu o senzualitate dulceagă — care sporește desigur impresia macabră, dar dă poemului o originalitate incontestabilă : acești morți care trăiesc sînt mai mult vii decît morți, lumea pe care o întîlnesc n-are nimic înspăimîntător, este aceea a unei fericiri fără margini de care ei sînt cuprinși pe nesimțite.

Operînd această extraordinară mutație a temei inițiale, Eminescu poate foarte bine să facă poemului său o încheiere în stil tradițional : fuga vertiginoasă prin noapte spre un mormînt, amenințarea cocoșului vestind zorile care se ivesc. El poate chiar să adauge textului un fel de reluare a temei magului, reluare ce seamănă a artificiu și nu aduce nici un element nou. Toate aceste detalii folclorice, mitice sau mitologice nu schimbă cu nimic sensul definitiv al cavalcadei nocturne : ea nu este decît o transpunere dincolo de moarte a cavalcadei îndrăgostiților, descrisă altădată în *O călărire în zori*, nu ca un coșmar, ci ca un vis de fericire :

„O dalbă fecioară adoarme pe sînul
De-un june frumos" [35]

Faptul că doliul din vara anului 1876 a stat la originea acestei transpuneri nu poate fi pus la îndoială. Vom vedea, cînd vom studia *O, mamă*, cum Eminescu unește, în meditația sa, dragostea pentru mamă și durerea de a o fi pierdut cu dragostea pentru o femeie și teama de a o pierde.

Poemul *Strigoii*, după ce a exprimat mai întîi sub o formă nouă revolta împotriva morții, dorința de a

---

34 Cf. Perpessicius, vol. IV, p. 51.
35 *O călărire în zori*, vv. 29-30. Cf. mai sus, p. 38.

anula moartea, chiar cu prețul impietății și osîndei, se termină cu speranța unei fericiri promise dincolo de mormînt și conține, perceptibil la analiză, un îndemn nuanțat de o urare : fie ca iubita sa să manifeste tot atîta dragoste și pasiune fidelă ca și Maria, regina moartă, și poetul îi va transforma existența într-un paradis căruia nici moartea nu-i va putea pune capăt, tranziția între acest pămînt și lumea cealaltă devenind insesizabilă pentru îndrăgostiți. Ea va fi însă, vom vedea curînd, insensibilă față de poet, care scrie în *Din noaptea :*

„Și dacă glasul adorat
N-o spune un cuvînt,
Tot înțeleg că m-ai chemat
Dincolo de mormînt". [36]

*

De la 1 decembrie 1876, dată la care apare în revista *Convorbiri literare* poezia *Strigoii*, pînă la 1 martie 1878, Eminescu nu publică nimic. Această tăcere, care se prelungește timp de cincisprezece luni, își găsește explicația în grijile de ordin material care nu încetează să-l hărțuiască pe poet de la sosirea sa la București. Redactor la ziarul *Timpul*, el este tributar subvențiilor trimise de junimiștii ieșeni — nu fără neregularitate și întîrziere. Un poet care „moare de foame", după formula folosită de Maiorescu într-o scrisoare către Iacob Negruzzi, nu poate nicidecum să se abandoneze inspirației lirice în mod neîntrerupt și fecund. De aceea poate că trebuie admisă o explicație complementară : Eminescu nu era satisfăcut de primirea rezervată de junimiștii ieșeni ultimelor sale poezii. Într-o scrisoare pe care o adresează el însuși lui Iacob Negruzzi, poetul vorbește despre ris ca remediu radical pentru convulsiile lirice. Eminescu nu face precizări asupra pasajelor din operele sale

36 Cf. mai jos, p. 423.

care au stîrnit ilaritate și pare chiar să explice această ilaritate prin greșeli de tipar, față de care el își declină responsabilitatea.

Oricum, în această primăvară a anului 1878, criza este depășită și Eminescu trimite la Iași un grup de patru poezii, *o coală de versuri*. El recomandă să nu se schimbe nimic în manuscris, să se publice împreună cele patru poeme și să se evite pe cît posibil greșelile de tipar.

Aceste cerințe au fost aproape satisfăcute. Numărul din 1 martie 1878 al *Convorbirilor literare* oferea publicului una după alta : *Povestea codrului*, *Povestea teiului*, *Singurătate*, și, fără titlu, — așa cum o trimisese Eminescu, — ultima poezie, separată de restul grupului doar prin trei steluțe.

Maiorescu a fost acela care, în ediția din 1883, și-a asumat răspunderea de a da un titlu acestei ultime bucăți : el s-a mulțumit să reproducă pur și simplu primul emistih : *Departe sunt de tine*. Dar, inițiativă mai gravă și de o legitimitate mai contestabilă, el a așezat, în culegerea sa, pe primul loc *Singurătate* și a inserat *Departe sunt de tine* la foarte mare distanță (numărul de ordine 43). Este totuși clar că în mintea lui Eminescu cele două poezii sînt legate una de alta și formează un tot izvorît dintr-o inspirație comună.

Așa cum am spus, Eminescu se afla deja la București de cincisprezece luni în momentul cînd expediază „coala de poezii" prietenilor săi ieșeni. Totuși, poemele acestea au văzut lumina în „climatul" spiritual al Iașilor : studiul hîrtiei și al cernelii manuscriselor nu face decît să întărească o certitudine care se naște o dată cu simpla citire a versurilor. *Povestea codrului* și *Povestea teiului* țin de acea inspirație complexă în care erotismul se amestecă cu dragostea exaltată pentru natură, inspirație care se exprimă într-un stil și sub o formă ritmică strîns înrudite cu poezia populară.

POVESTEA CODRULUI

Povestea codrului este mai întîi o descriere simbolică a codrului. Codrul este un împărat, el își are curtea sa, blazonul său, muzicienii și oștile sale. Desenator plin de umor, Eminescu ne prezintă cerbi, privighetori, iepuri și albine care trăiesc toate „din mila Codrului". Deodată, poetul lansează o chemare către iubită :

„Hai și noi la craiul, dragă" [1]

Și de-a lungul cîtorva strofe se desfășoară „motivele" „Invitației în codru". Este vorba într-adevăr de „motive" ; le regăsim, mereu aceleași, în multe din poeziile lui Eminescu. Și aceste motive grupate constituie realmente o temă generală analogă cu cea din dialogul *Înger și demon* sau cu tema din *Adio*.

Poetul știe exact ce așteaptă de la această plimbare în inima codrului. El speră mai întîi în miracolul reîntineririi : cei doi îndrăgostiți vor deveni din nou copii, iubirea își va pierde gravitatea și va părea un simplu joc. Astfel, pădurea posedă o putere magică : ea îl ajută pe poet să obțină o victorie asupra timpului, asupra vîrstei și asupra complicațiilor redutabile care amenință iubirea cînd ești un om făcut, cînd locuiești într-un mare oraș și cînd povara convențiilor te copleșește.

Al doilea miracol : natura dă femeii o frumusețe nouă, sau, mai degrabă, frumusețea femeii apare ca o operă a naturii și participă la frumusețea copacilor, a florilor, a izvoarelor...

Cei doi îndrăgostiți vor pleca în lume, — căci lumea, imensa lume, pentru poet, este pădurea nesfîrșită, — se vor rătăci și se vor întinde lîngă izvorul care țîșnește de sub tei. Vor dormi. Teiul va lăsa să cadă peste ei zăpada florilor sale ; în somn, vor auzi

1 V. 77.

sunînd buciumul de la stînele de oi. E momentul să asculte sfatul înțelept al Împăratului-Codru...

Dar iată că luna, printre ramuri, luminează izvoarele albe și adună în jurul îndrăgostiților toate animalele de la curtea imperială. Ultimele trei strofe ale poemului reiau feeria animală de la început. Bouri, cerbi și căprioare țin sfat, întreabă teiul cine sînt oaspeții săi. Copacul, cu un gest fermecător, își dă la o parte ramurile și arată vizitatorilor pe cei doi îndrăgostiți îmbrățișați :

„—O, priviți-i cum visează
Visul codrului de fagi !" [2]

*

Versiunile pregătitoare ale *Povestei codrului* sînt în număr de două. Prima, ms. 2262, 87-87 v, redactată după Perpessicius în 1876 la Iași, are ca titlu *Erotocrit*, dar inspirația care animă aceste nouăsprezece strofe nu pare să fie strîns legată de vechiul roman al lui Cornaro, ale cărui traduceri și adaptări au cunoscut un atît de mare succes pe pămînt românesc. Eminescu, se știe, poseda un manuscris din *Erotocrit*. El l-a oferit lui Gaster care l-a publicat în *Crestomația română* [3].

Dar ce legătură se poate stabili între acest roman „de curte" sentimental și micile strofe compuse de Eminescu pe tema plimbării în codru ? Titlul, pus între paranteze, constituie el singur un răspuns : *Erotocritos*, în greceşte, înseamnă „acela a cărui iubire e pusă la încercare". Este tocmai situația lui Eminescu. Veronica e o Aretuză, întemnițată nu de tatăl său — Împăratul, ci de profesorul Micle sau, mai de-

---

2 Vv. 49-50.

3 Textul ocupă aci paginile 178-188 din volumul II. E vorba de trei fragmente, consacrate unul nașterii lui Erotocrit și Aretuzei, altul plecării lui Erotocrit în exil, iar celălalt, tînguirilor Aretuzei. Nimic demn de remarcat în aceste texte și nimic asemănător cu variantele pe care le analizăm.

grabă, de convenienţele sociale. Eminescu — Erotocrit va învinge toate obstacolele care-l despart de iubită. Or, rătăcirea prin pădure este simbolul libertăţii cucerite şi al unirii posibile, departe de lume şi de prejudecăţile ei odioase. Nu este aşadar de mirare că Eminescu celebrează această „giuncă" pe care a dus-o să pască pe deal, printre florile din luminiş, închipuindu-şi totodată că e un fiu de prinţ :

„Dar şi eu sunt ca-n poveste
Puişor drăguţ de prinţ
Cu obrajii plini şi roşii
Şi cu ochii mari cuminţi." [4]

Nu e de mirare, de asemenea, că ceva mai departe în fragment sînt inserate strofe în care nostalgia lui Erotocrit, numit aici în mod expres, apare clar exprimată : cînd vede un copac frumos în floare, se gîndeşte la iubită, cînd vede un trandafir, se gîndeşte la buzele ei, iar cînd aude păsările, crede că ele cîntă propriul său doliu.

Aşa se prezintă această variantă care trebuie într-adevăr datată din 1876, cum vrea Perpessicius, dar care dă impresia, mai degrabă, că a fost scrisă la Bucureşti, de un poet recent „exilat" şi care putea să se simtă foarte apropiat de Erotocrit solitarul, aflat departe de Atena, în insula Euba.

Oricum, tot din 1876 datează şi cea de-a doua variantă, 2283, 71 v — 67 v. Titlul însă s-a schimbat. A devenit *Povestea codrului*, iar cele 18 strofe redactate de poet sînt consacrate feeriei silvestre. Aluzia la fiul de prinţ, ca singura amintire despre Erotocrit, se păstrează încă, dar ea va dispare din versiunea definitivă, care nu mai numără decît 13 strofe. Eminescu a eliminat multe aluzii la diverşi oaspeţi ai pădurii, păsări şi insecte, ce aminteau îndeaproape de inspiraţia din *Călin*, — de care este într-adevăr legată *Povestea codrului*. O altă modificare : jocul

4 Perpessicius, II, p. 5, vv. 27-30.

subtil de alternanţe între verbele la prezent şi verbele la viitor e realizat cu mai multă precizie. În mijlocul strofei a 9-a tonul se schimbă brusc şi exclamaţia : O, *auzi* introduce ca o realitate actuală elementul fantasmagoric din final.

Evocarea animalelor adunate în jurul copacului, pline de curiozitate, se exprimă în limbajul basmelor şi situează finalul poemului în acest univers în afara timpului şi spaţiului, înspre care se îndreaptă visul poetului, alimentat tocmai de dubla magie a naturii şi a dragostei sub clarul de lună. Astfel, „Invitaţia în Codru" se transformă treptat în idilă pastorală : visul a devenit realitate, dar realul însuşi, la Eminescu, păstrează aspectul ciudat, straniu, ireal, dacă se poate spune, al visului. Universul eminescian este un univers aparte, o creaţie absolut originală care corespunde de departe universului nostru, nouă, dar în care ne simţim dintr-odată înstrăinaţi. Această înstrăinare, această impresie tulburătoare de ciudăţenie sînt cele ce dau farmec şi atracţie unei asemenea poezii — şi care o fac să fie unică şi intraductibilă totodată.

POVESTEA TEIULUI

Eminescu realizează prin *Povestea teiului* o a doua versiune a poemului publicat în *Convorbiri literare*, la 1 februarie 1875, sub titlul *Făt-Frumos din tei*. Dacă punem alături aceste două versiuni, constatăm următoarele :

Mai întîi, în linii mari, *Făt-Frumos din tei* era mai apropiat, prin factura versurilor sale, de o poezie de tip popular. În fiecare strofă rimau numai două versuri — versurile pare — ca şi cum Eminescu, pentru a-şi construi strofele, ar fi dedublat „tirade" de cîte două versuri lungi cu rime plate. Rezultă de aici impresia unui amestec de spontaneitate şi de artă, impresia unei prospeţimi naive şi studiate totodată. Ul-

tima strofă lăsa imaginația frapată de o scenă cu totul pitorească : calul plin de spume revenind singur la castel, după ce stăpîna s-a pierdut în lumea largă. Se pare că întreaga poezie nu a avut alt scop decît să introducă acest mic tablou captivant, asemănător vinietei care decorează ultima pagină a unei cărți.

Povestea teiului rămîne tot o poezie de tip popular ; dar versurile catrenelor sînt rimate două cîte două cu rime îmbrățișate. Dacă studiem conținutul noului poem, intențiile de artă rafinată apar și mai evidente.

Anecdota finală — reîntoarcerea calului singur, — nu a fost păstrată. Personajul principal nu mai e Făt-Frumos. Este Blanca însăși, sau mai degrabă neliniștea care o cuprinde. Întregul poem este o exaltare a stării de beție provocată de iubire în inima unui codru. În *Făt-Frumos din tei*, această stare de beție era abia analizată, ea era sugerată mai degrabă de atitudinile personajelor. Mai mult, originea sa rămînea cu totul exterioară, — dacă se poate spune, — sufletului Blancăi. Eminescu, fidel temelor populare, împrumuta cornului fermecat al lui Făt-Frumos o putere magică : călare lîngă tînăra fată, el o vrăjea cu cîntecul cornului. Și în *Povestea teiului* cornul răsună în depărtare, dar cei doi tineri se lasă cuceriți de beția dragostei printr-o lungă contemplare mută. Creșterea tulburării în sufletul Blancăi este notată cu o mare bogăție de evocări. Nici un detaliu nu trebuie să ne mai frapeze de aici înainte : poemul se termină printr-un fel de pianissimo unde sunetul cornului, lumina lunii și murmurul izvoarelor se unesc într-o simfonie evanescentă.

*

Criticii români s-au întrebat de ce publicase Eminescu sub o nouă formă, trei ani mai tîrziu, textul din *Făt-Frumos din tei*. Dar în loc să studieze direct problema, cea mai mare parte s-au mulțumit să-i și-

caneze pe editori, unii mergînd pînă la a dori ca *Făt-Frumos din tei* să fie considerat drept o „variantă" în versuri albe, premergătoare *Povestei teiului*.

Există în ediția Perpessicius (vol. II, pp. 16-18) o expunere foarte detailată a acestei discuții inutile și care nu abordează fondul lucrurilor. Căci, în definitiv, esențialul este să știm de ce publică Eminescu în 1878 o operă deja apărută în 1875, dar total refăcută. Ca întotdeauna, răspunsul trebuie căutat în manuscrisele poetului.

Perpessicius numără nouă manuscrise, dar ele se reduc de fapt la două texte majore, înconjurate de variante semnificative.

Primul text, 2283, 84-81 v [1] se prezintă ca un grup unitar de cincisprezece strofe. El se completează cu două serii paralele de cinci strofe, conservate pe manuscrisele 2262, 34-35 și 2254, 121-122, și cu patru strofe păstrate pe ms. 2254, 121-122. Ansamblul datează, după Perpessicius, din anii 1876–1877, deci, chiar și în primele sale forme, este posterior publicării poemului *Făt-Frumos din tei*.

Textul are ca personaje pe Blanca și pe tatăl său, care îi spune tinerei fete că nașterea ei este nelegitimă și că trebuie să se retragă la schitul Sfînta-Ana. Blanca protestează, declară că preferă dansul, vînătoarea, veselia și cîntecele, dar tatăl său rămîne inflexibil. Atunci ea își pregătește fuga, fuge într-adevăr în pădure și întîlnește lîngă un izvor un tînăr frumos, cu corn de argint, de care se îndrăgostește pe loc :

„Fugi... dă-mi pace nu mă strînge
Nu mai voi să te privesc
Dulce ești și te iubesc
Te iubesc de-mi vine-a plînge" [2]

Evident, o interpretare firească ne vine în minte : acest text simbolizează totodată constrîngerea la care

1 Cf. Perpessicius, II, pp. 19 și urm.
2 Ms. 2254, 121-122, vv. 69-72.

e supusă Veronica Micle și eliberarea care îi e sugerată. Să fugă, și-l va găsi în pădurea mistică pe tînărul cu „ochi mari și negri" care va ști s-o farmece.

Că o asemenea exegeză este verosimilă, cîteva detalii o dovedesc : ezitarea, de exemplu, între chemarea „Vin, iubite", lansată de tînăra fată, și chemarea „Vin, iubito"[3], lansată de misteriosul personaj, — aceasta din urmă rămînînd pe linia invitației tradiționale în codru, — sau chiar curioasa strofă :

„Să cătăm la flori în codru
Căci e ziua de Armindeni
Să te strig în patru laturi
Să-mi răspunzi de pretutindeni" [4]

care pare să exprime mai puțin o dorință și mai mult o amintire.

A doua familie de texte se grupează în jurul manuscrisului 2306, 75-81, care amintește pe alocuri de variantele premergătoare ale poemului *Făt-Frumos din tei*, îndeosebi spre sfîrșit, unde este reluată, aproape în aceiași termeni, evocarea calului alb de spumă care se întoarce singur la castel. În ansamblu, aceste versuri insistă mai mult asupra iubirii celor doi îndrăgostiți și asupra ezitării tinerei fete. Lupta ei, refuzul de a se lăsa iubită, anunță în mod curios poemul *Lasă-ți lumea ta uitată...*[5] și această apropiere ar fi suficientă pentru a confirma justețea interpretării noastre generale.

Totul se petrece ca și cum Eminescu, publicînd *Făt-Frumos din tei*, poem direct inspirat de mitologia populară, și-ar fi dat seama în cele din urmă de o asemănare între cele două cupluri ; Blanca și Făt-

3 Cf. Perpessicius, II, p. 25.
4 *Ibid.*, p. 26.
5 În special versurile : „Mai nu vrea și mai se lasă — Pin ce cade pe-a lui piept", care se găsesc printre mulțimea de variante ale strofei 73-76 din ms. 2306, 75-81 (Perpessicius, vol. II, p. 36). Ele anunță versul 26 : „Mai nu vrei și mai te lași" din *Lasă-ți lumea ta uitată*, a cărei interpretare „veroniană" este în afară de orice îndoială.

Frumos de o parte, Veronica Micle şi el însuşi de cealaltă parte. Drept urmare, apar notaţii noi, aluzii mai precise la episoade şi amintiri trăite, care-l transportă pe exilatul la Bucureşti într-un univers de curînd părăsit. Iniţialele V. M., înscrise pe cele două manuscrise 2262 şi 2254, care se pot traduce prin *Veronica Micle* sau prin *Veronica Mihail*, aduc un surplus de certitudine. Există între *Făt-Frumos din tei* şi *Povestea teiului* întreaga diferenţă care separă o operă compusă în joacă, de un poem cu cheie — trimis de la Bucureşti la Iaşi pentru a transmite parcă un mesaj.

SINGURĂTATE

Este a treia din cele patru poezii trimise la *Convorbiri literare* în februarie 1878 şi apărute la 1 martie. Totul respiră aici dragostea poetului pentru Veronica Micle [1]. Manuscrisele 2280, 17-18 şi 2260, 158-159 sînt datate de Perpessicius din anii 1876—1877 şi au fost, după părerea sa, redactate chiar la Iaşi. Ele nu sînt foarte diferite unul de altul, nici foarte diferite, luate împreună, de versiunea definitivă. Vom nota doar că Eminescu elimină cîteva detalii prea anecdotice, ca aluzia la ţigara pe care-o ţine între degete sau cîteva notaţii excesive, cum este aceasta :

„Şi de git mi se aruncă
Şi o string ca s-o omor." [2]

---

1 O scrisoare a Veronicăi Micle, publicată de Octav Minar *(Cum a iubit Eminescu*, ed. II, pp. 76-77) şi datată din 8 martie 1879, conţine o aluzie la acest scurt poem : tînăra femeie se teme că o nouă poezie de Eminescu o va face să roşească, aşa cum a roşit altădată citind *Singurătate*. Dar documentele publicate de O. Minar sînt îndoielnice. Mărturia Veronicăi Micle e de altfel inutilă : este evident că *Singurătate* aparţine ciclului „veronian" şi datează din vremea cînd poetul trăia încă la Iaşi, nu departe de tînăra femeie.

2 Ms. 2280, 17-18.

Astfel atenuată și devenită mai discretă, opera dobîndește o valoare generală, rămînînd foarte semnificativă pentru tendința „intimistă" a lirismului eminescian.

Piesa începe cu o scenă de interior, tradițională în poezia romantică românească : cuvinte ca *la gura sobei* sînt întotdeauna evocatoare într-o țară cu geruri mari. Poetul se află în casă, cu perdelele lăsate, lîngă foc, așezat la masa sa de brad. Visează. Stoluri, stoluri — iluziile îi trec prin minte. Amintirile țiriiesc încet ca greierii, oaspeți ai pereților negri și vechi [3], sau îi cad greu în suflet, ca picăturile de ceară la picioarele unui Crucifix. Nu e cazul să insistăm prea mult asupra acestei imagini. Totuși, se pare că poetul vrea să se considere un om al suferințelor, o victimă a răutății universale, dacă nu un salvator. Picăturile de ceară, care cad la picioarele lui Crist, sînt o mărturie a pietății celor fideli : la fel, amintirile, care cad greu în sufletul poetului, sînt o consolare pentru el ; e vorba de „amintiri mîngîioase", liniștitoare și care vin să aline amărăciunea sa de crucificat [4].

În poezie, păianjenii își țes pînza, șoarecii nu încetează să dea tîrcoale, să cotrobăiască printre cărți și să le roadă coperțile. Zgomotul acestor animale,

---

3 Țiriitul monoton al unui greier este legat la Eminescu de stările de reverie și de tristețe. În *Melancolie*, un greier e comparat cu un preot care toarce un gînd fin și obscur într-o biserică veche ; mai departe, tot un greier — pe un ton răgușit — trimite trist vrăji în creierul poetului : „Căci răgușit, tomnatic, vrăjește trist un greier" *(Melancolie*, v. 30).

4 Eminescu a fost întotdeauna obsedat de imagini împrumutate din cultul creștin. Că e vorba de catedrale, de lumînări, de Madone, de îngeri sau de crucifix, există la el — de-a lungul întregii opere — un ansamblu de teme și motive de origine religioasă. Firește că acestea nu au o semnificație mai profundă decît alte simboluri, mitologice. Totuși, unele piese, ca rugăciunea către Fecioară (cf. Perpessicius, IV, p. 369), și unele notații, care par să depășească prin sinceritatea lor nivelul unei simple imagini poetice, merită să rețină atenția.

zgomotul pașilor lor mărunți și al dințișorilor lor înfipți în hîrtie este cel ce readuce melancolia în inima poetului, ori de cîte ori este tentat să-și „spînzure lira-n cui" și să renunțe la poezie. Într-o variantă pe care poetul a abandonat-o (strofa 8 din manuscrisele 2280, 17-18 și 2260, 158-159), greierii și șoarecii devin „solii întristării liniștite". Activitatea lor misterioasă, invizibilă și monotonă dă parcă poetului sentimentul fizic al timpului care se scurge. Acest sentiment trezește imediat melancolia, reînvie amintirile. Pentru a lupta împotriva scurgerii iremediabile a timpului, există o soluție : să scrie. Melancolia se transformă în vers și obține astfel o victorie asupra timpului trecător...

Faptul că scurgerea timpului se află în centrul acestui poem plin de melancolie și singurătate, ne-o dovedesc ultimele trei strofe. Începînd cu strofa 8, cursul meditației este întrerupt. Uneori, spune poetul, uneori, prea rar, inima-mi tresaltă, aud zgomotul clanței, este *Ea*... Dintr-odată, casa goală îmi pare plină... Apariția iubitei, după această meditație solitară, trezește în sufletul poetului un sentiment de recunoștință cu accente religioase. Tînăra femeie devine o icoană de lumină în privazul negru care este viața poetului. Dar, detaliu mai important încă decît această comparație obișnuită între iubită și Madonă, obsesia timpului reapare în mijlocul fericirii nesperate :

„Și mi-i ciudă cum de vremea
Să mai treacă se îndură" [5]

Prezența iubitei este o soluție mult mai eficace decît poezia împotriva melancoliei generate de scurgerea timpului. Dar iată că această soluție supremă se dovedește neputincioasă. Obsesia rămîne și nu face decît să strice aceste momente de fericire pe care o mică însemnare tulburătoare, rătăcită în colțul

5 Vv. 37-38.

unei pagini din manuscrisul 2280, 25, le definește în cuvinte foarte simple :

„Eram ferice
Te-aveam pe braț"

și puțin mai departe : „picam de somn" [6].

DEPARTE SUNT DE TINE

Toate manuscrisele poemului *Departe sunt de tine*, în afară de unul, ultimul, care conține textul definitiv, se prezintă sub forma strofică adoptată de Eminescu în poemul precedent, *Singurătate*. Doar ritmul acestor piese diferă : trohaic în prima și iambic în a doua.

Se pare că Eminescu s-a mulțumit să adauge versurile cu soț în urma celor fără soț, silaba finală a versurilor cu terminație feminină devenind silaba neaccentuată a fiecărui sfîrșit de emistih.

Regulile versificației în limba română sînt de așa natură încît o schimbare de acest gen este dintre cele mai ușoare. Rămîne totuși de știut dacă adoptarea versului lung nu e legată aici de schimbarea de inspirație — legătura dintre inspirație și ritmul însuși, trohaic sau iambic, punînd o altă problemă, pe care însă nu o vom aborda aici.

Pentru a explica această modificare poate fi invocat un alt motiv decît cel pur tehnic. Să admitem că cele două poezii care formau un tot în mintea poetului, nu puteau fi publicate una după alta, separate doar prin trei steluțe, fără ca cititorul să nu vadă în ele decît una și aceeași operă. Or, e vorba nu de o singură poezie, ci de două momente distincte ale aceleiași meditații. Schimbarea de ritm, renunțarea la strofă pentru versul lung permiteau publicarea ei fără titlu special, în urma primei : cele trei steluțe erau de ajuns pentru a marca diferența care le desparte, fără a săpa între ele o prăpastie.

6 Perpessicius, II, p. 42.

Publicînd, în ediția sa din 1883, *Singurătate* în fruntea volumului, iar *Departe sunt de tine* la poziția 43, Maiorescu a comis cu siguranță un un nonsens grav. Autoritatea sa a servit drept garanție tuturor editorilor care au urmat [1] și titlul pe care i l-a dat cu de la sine putere părții a doua din *Singurătate* — reținînd pur și simplu primul emistih al primului vers — i-a rămas pentru totdeauna. Un studiu, chiar puțin aprofundat, dezvăluie totuși legăturile foarte strînse care unesc cele două poezii.

Începutul din *Departe sunt de tine* pare o simplă reluare a poemului *Singurătate*. Poetul este singur, lîngă foc. El își deapănă în minte viața care s-a scurs. I se pare că a trăit deja optzeci de ani, că iubita sa e moartă. Amintirile îi cad greu în adîncul sufletului. În *Singurătate* zgomotul șoarecilor și al greierilor însoțeau în pace meditația asupra scurgerii timpului. Aici, vîntul bate în fereastră în timp ce firul duioaselor povești se deapănă neîncetat. Deodată, „Ea" apare, dar prin ceață, cu ochii plini de lacrimi, cu mîinile subțiri și reci ; se aruncă la gîtul poetului. Pare că vrea să vorbească, dar suspină. Atîta fericire retrăită aduce o prea mare durere. Fie ca amintirile să rămînă mute pentru totdeauna ! E mai bine să uiți fericirea pe care ai cunoscut-o, să uiți că, după o clipă, iubita s-a smuls din brațele care o strîngeau. Și poemul se termină prin reluarea versului melancolic :

„Voi fi bătrîn și singur, vei fi murit de mult !" [2]

*

Studiul formelor succesive pe care le-a luat poemul de la prima redactare (ms. 2306, 18) se dovedește a fi foarte interesant.

1 Mihail Dragomirescu, în ediția sa (Editura „Universul", București, 1937), merge chiar pînă la a clasa *Singurătate* printre „poeziile intime", iar *Departe sunt de tine* printre „poeziile de dragoste.

2 V. 18.

Cea mai veche versiune este o scurtă poezie de șase strofe, care datează, după Perpessicius, din 1876. Găsim deja aici multe elemente din versiunea definitivă, dar tonul nu e chiar atît de angoasat.

Poetul e singur, lîngă foc, și inima lui tristă își rîde de rațiune. Iată ce își imaginează această inimă îndurerată : au trecut optzeci de ani și iubita a murit de mult. Amintirile năvălesc. Poetul își amintește de ceasurile de fericire, cînd își ținea iubita în brațe și cînd erau amîndoi însetați de iubire. Își amintește că ea îi recita propriile sale versuri. Acest detaliu este reluat în toate versiunile, dar nu mai apare în textul definitiv, ca și cum Eminescu ar fi ținut să înlăture din poemul publicat o aluzie prea personală, amintirea unui episod prea precis. Primul manuscris se termină, ca și al doilea (2262, 91), care îi este îndeaproape înrudit, printr-o strofă melancolică : poetul ascultă vîntul, plînge, e bătrîn ca iarna, iubita sa a murit de mult. Așadar, ceea ce la începutul poemului era o iluzie, un joc al imaginației :

„Optzeci de ani îmi pare
În lume c-am trăit
Că sunt bătrîn ca iarna
Și tu vei fi murit" [3]

este acum realitate :

„Ah ! sunt bătrîn ca iarna
Și ai murit de mult." [4]

Din aceeași perioadă datează și al doilea grup de manuscrise (2262, 110 și 2283, 93 v – 92 v). Poezia s-a mărit cu o strofă și vîntul este acum cel care îi anunță poetului, într-un limbaj misterios, viitorul său melancolic : „Vei fi bătrîn ca iarna / Și-a fi murit de mult". Această notație prea romantică dispare din

3 Ms. 2306, 18, și 2262, 91, vv. 5-8. Perpessicius, II, p. 44.
4 Ms. 2306, 18, vv. 23-24.

versiunea definitivă, așa cum dispare și aluzia autobiografică foarte curioasă din strofa 3 (ms. 2283, 93 v – 92 v). Citim aici :

„Optzeci de ani îmi pare
În lume c-am trăit,
Că sunt bătrîn — că Tolla
De mult va fi murit." [5]

„Tolla" era un pseudonume pe care poetul îl dăduse Veronicăi Micle, la Iași, în perioada cînd compunea pentru un foileton din *Curierul de Iași* schița amuzantă și plină de prospețime *La aniversară*. Această scurtă nuvelă pune în scenă doi tineri, Ermil și Elis. Ei sînt timizi, nu au decît optsprezece și paisprezece ani, nu îndrăznesc să se tutuiască și, cu atît mai puțin, să se sărute. Unul din jocurile lor constă în a-și da reciproc nume de împrumut. Cînd povestirea începe, Ermil se cheamă Gajus Julius Caesar Octavian August, iar Elis ia, evident, numele de Cleopatra [6]. Dar autorul adaugă că puțin mai înainte, „în urma unui roman spaniol", ei se numiseră Bertrand și Tolla.

Pentru a doua oară în același poem îl vedem pe Eminescu eliminînd un detaliu prea direct autobiografic. Astfel, lirismul său se leapădă de orice carac-

---

5 Perpessicius, vol. II, p. 46, vv. 9-12.

6 Într-una din scrisorile publicate de O. Minar, Veronica semnează în franceză : „Moi, la petite femme de Gajus". O. Minar datează această scrisoare din 1882. Perpessicius (vol. II, p. 45), bazîndu-se pe faptul că, în schița *La aniversară*, Cleopatra nu se are bine un timp cu tînărul ei prieten, presupune că acest mod de a semna indică o ceartă între Veronica Micle și Eminescu. De aici își extrage el argumentul pentru a data această scrisoare : „puțin după 1880", perioada rupturii momentane între poet și prietena sa. Nimic nu pare să-i autorizeze o astfel de deducție. Oricum, nu are dreptate cînd scrie (II, p. 45) : *Gajus Julius Caesar fiind partenerul Tollei.* Pseudonumele de Tolla este omolog celui de Bertrand și amîndouă sînt împrumutate nu din istoria română, ci dintr-un roman spaniol.

ter individual și devine expresia unei tînguiri impersonale.

Cea de-a treia redactare (ms. 2283, 78 v – 76 v + 79 v) este datată de Perpessicius din 1877 și sîntem tentați să credem că ea a fost compusă toamna, după sosirea poetului la București. Apar notații noi, care par dictate de împrejurări psihologice de asemenea noi. Totul se petrece ca și cum versiunile precedente ar fi fost redactate la Iași, într-o manieră pe care am putea-o numi gratuită, printr-un joc al purei imaginații. Or, viața însăși a transformat jocul în realitate. Despărțirea concepută întîi ca o temă poetică – și *timpul* este acela care operează ruptura – devine dintr-odată trăită, transpusă într-o realitate *spațială*. Deodată, amintirile care la Iași erau împinse înainte, în mod voit și artificial, se transformă în amintiri adevărate și chiar în obsesii pline de regrete. Astfel se explică unele detalii noi, care traduc o vie înflăcărare și care n-au fost păstrate în versiunea definitivă, ca această strofă :

„Ș-atuncea dinainte-mi
Ca printr-o ceață treci
Cu gura ta fierbinte
Cu mini subțiri și reci." [7]

E semnificativ faptul că s-a menținut doar notația :

„Cu ochii mari în lacrimi, cu mîni subțiri și reci" ; [8]

La fel, versul :

„Și parc-ai vrea a-mi spune ceva... apoi suspini..." [9]

luase mai întîi, în manuscrisul 2283, 79 v, forma :

„C-obrazul la ureche-mi
Cuvinte dulci suspini" [10]

---

7 Perpessicius, vol. II, p. 47, vv. 16-20.
8 V. 10.
9 V. 12.
10 Perpessicius, II, p. 48, vv. 3-4.

Toate aceste atenuări răpesc textului caracterul autobiografic, dar nu afectează esențialul : o plîngere a despărțirii, strîns legată — și detaliul este ciudat, dar necesar să fie notat — de plîngerea asupra morții. Trebuie într-adevăr remarcat că Eminescu, în 1876 la Iași, cînd nu e despărțit de Veronica Micle, își imaginează prăbușirea mormîntului între ei și reconstituie — proiectînd-o în viitor, nuanțată de melancolie și de resemnare — tristețea pe care a încercat-o altădată la căpătîiul tinerei moarte. Apoi, vicisitudinile existenței îl determină să se despartă într-adevăr de prietena sa. De aceea, nu e de mirare că poetul reia textul schițat nu de mult și îi adaugă o emoție nouă.

Tema despărțirii, care se elaborează astfel sub ochii noștri, poate fi cu ușurință legată de tema iubirii moarte. Cum poate fi interpretată astfel această strofă 33-36 din manuscrisul 2283, 78 v — 76 v, puțin atenuată în versiunea definitivă [11] și a cărei tonalitate amintește de vocabularul funebru ?

„În noaptea amintirii
Rămînă glasu-ți mut
Să uit pe veci norocul
Ce-o clipă l-am avut" [12]

Printr-una din acele întîlniri ciclice din care am semnalat deja exemple, Eminescu poate să unească impresia prezentă și viitorul pe care-l profetizează, cu neliniștile sale din trecut. Mesaj, dacă vrem, — și Veronica Micle nu greșea prea mult considerîndu-l astfel — poemul ce rezultă din aceste corespondențe ia o valoare de cînt liric autonom, de variație pe tema iubirii, morții, amintirii și despărțirii. Ieșită din experiențe personale, opera dobîndește, la capătul unui efort lucid, o valoare general umană.

---

11 Vv. 15-16.
12 Perpessicius, II, p. 49.

PAJUL CUPIDON

La 1 februarie 1879, au apărut împreună în *Convorbiri literare* trei poezii intitulate : *Pajul Cupion, O, rămîi...* și *Pe aceeași ulicioară*. Inspirația „veroniană" a acestor trei piese nu poate fi pusă la îndoială.

Prima, *Pajul Cupidon*, lasă mai întîi o impresie de dulcegărie. Personajul Cupidon pare să aparțină vechiului arsenal al mitologiei galante, iar travestirea sa în paj nu înnoiește cu nimic o temă care ni se pare uzată : puterea malignă a zeului poznaș.

Dar o lectură mai atentă, citirea, mai ales, a bucăților înrudite și a variantelor lăsate în manuscris, ne permit să reintegrăm această scurtă poezie într-un întreg ansamblu și să descoperim semnificația ei profundă.

Pajul Cupidon e răutăcios, viclean, se joacă încă cu copiii, dar doarme în patul femeilor. Escaladează ferestrele în umbră, căci noaptea e domeniul său. Toate averile lui se reduc la „cordelușe și nimicuri". E zgîrcit, dacă îi cereți ceva, darnic, cînd nu-i cereți nimic. Căutați deci adevărul noaptea, într-un volum ros de molii : veți găsi o șuviță din părul lui, lipită de o pagină. El este acela care inspiră visurile tinerilor. Ascunde cu mîinile sale „gît și umere frumoase". E de ajuns să știți să-l implorați și cu un gest perfid el înlătură puțin vălul alb care acoperă aceste minuni...

Tonul general al piesei o apropie, la prima vedere, de un întreg ciclu de poezii erotice, pe care, după exemplul lui Perpessicius, îl vom numi ciclul lui „Erotocrit". Sub tonul hazliu al textului se ascunde o încărcătură de lirism senzual — mult mai evidentă încă în variantele înrudite cu redactarea definitivă : Eminescu și-a cenzurat propria-i ciornă și nu încredințează publicului decît o formă moderată a visului său.

*

Din manuscrisul 2262, 89 v + 63, regăsim în *Pajul Cupidon* maliția și tonul de spirituală parodie : dar Eminescu renunță la afabulația mitologică, destul de amuzantă, la care se gîndise la început. Aflăm, într-adevăr, în manuscrisul 2262, 89 v + 63, că maliționul zeu a fugit de sub tutela mamei sale [1]. Aceasta, neliniștită, redactează o scrisoare adresată lumii întregi, prin care cere vești despre fugar. Ea promite un sărut aceluia care i le va furniza și promite și mai mult chiar celui care îi va aduce copilul strîns legat. Pentru ca cercetările să fie mai ușoare, ea face cunoscute semnalmentele tînărului dispărut : esențialul acestei descrieri — care se seamănă cu aceea a zeului indian Kamadeva [2] — îl regăsim în *Pajul Cupidon*. Șiretul zeu poartă aripi și are în tolba sa săgeți de temut. Recomandarea finală este amuzantă : să nu vă încredeți, sfătuiește Venus, în seducțiile pe care prizonierul le va folosi. Căci atunci : „cel ce prinde va fi prins"...

Fragmentele 2254, 89 v și 2268, 33 v aparțin unui filon de inspirație mai profund erotică. Cupidon pătrunde în camera unei femei *încîntătoare*, se amuză dezbrăcînd-o, iar cînd aceasta adoarme, el se odihnește alături, cu capul între sînii ei. Dar, viclean, rămîne cu ochii deschiși...

„Cine n-ar dori în lume ca să fie-n locul lui" [3]

adaugă poetul pe un ton maliționos...

Nu întîlnim numai zîmbet și joc în *Pajul Cupidon*. Primele două variante pe care tocmai le-am examinat nu conțineau nimic altceva, e adevărat. Dar Eminescu nu s-a mărginit la acest prim produs al inspirației sale : el a abandonat fantezia mitologică prea

1 Într-o variantă a acestui manuscris, Eminescu împinge burlescul atît de departe, încît o numește pe zeița-mamă : *Doamna Venus*.
2 Cf. *Kamadeva*, strofa 3.
3 V. 14, Perpessicius, vol. II, p. 57.

pronunțată din manuscrisul 2262, 89 v + 63, și, totodată, tabloul de un erotism prea accentuat din manuscrisul 2268, 33 v.

Poemul definitiv nu este numai o sinteză mai concisă și mai densă a elementelor răspîndite în cele două ciorne : el aduce ceva nou și posedă o semnificație și o forță pe care nu le au textele inițiale. Desigur, *Pajul Cupidon* rămîne o piesă hazlie : iubirea nu este aici *un lung prilej pentru durere* [4]. Dar în spatele tuturor acestor alintări, se simte străbătînd surda iritare a poetului împotriva cochetăriilor feminine [5], simbolizate de tînărul paj, împotriva acestor abandonări și refuzuri inexplicabile, împotriva tuturor acestor șiretlicuri, a acestei viclenii atît de îndepărtate de natură și de dragostea simplă. Trecînd de la ciornă la textul definitiv, erotismul hazliu se nuanțează cu o mică doză de melancolie : această buclă de păr, pe care o descoperiți noaptea lipită de paginile vechii cărți unde căutați adevărul, este fără îndoială simbolul bucuriilor vieții, opuse zadarnicei căutări a rațiunii lucrurilor. Dar ea este și simbolul slăbiciunii umane : cufundați în cele mai profunde meditații, gînduri frivole vă asaltează : vechea carte roasă de molii nu va rezista cîtuși de puțin în fața acestor „icoane luminoase", care vor umple de acum înainte întreaga noapte. Căutarea adevărului va face loc umilei rugăminți adresate zeului Cupidon.

O, RĂMÎI

Nici o inspirație nu ar putea forma un contrast mai izbitor cu cea care animă *Pajul Cupidon*, decît

4 *Ce e amorul ?*, vv. 1 și 2.

5 În manuscrisul 2254, 89 v poetul scrisese (v. 34) : *indestul e de cochet*, pe care l-a înlocuit mai tîrziu cu *îndestul e de hain*.

inspirația celei de-a doua poezii apărute în aceeași zi în *Convorbiri literare*.

Artificiilor vicleanului paj, li se opune puritatea marilor codri. Complicațiile și capcanele cochetăriei feminine fac loc aici duioasei sincerități a pădurii primitoare :

„O, rămîi, rămîi la mine,
Te iubesc atît de mult !" [1]

Și totuși, Perpessicius are dreptate să includă *O, rămîi* în vastul ciclu al poeziilor „veroniene".

Primul titlu al acestui poem era *Codrul* și o lectură atentă ne permite să constatăm că era vorba într-adevăr, la origine, de o altă *Povestea codrului*, al cărui erou era de astă dată poetul însuși.

„Rămîi la mine, spune codrul, te iubesc atît de mult ! Numai eu știu să-ți ascult dorurile. Sub umbra mea, tu te asemeni unui prinț cu ochi negri și cuminți, a cărui privire pătrunde adînc în ape. Asculți mersul cîrdului de cerbi prin vuietul valurilor și freamătul ierburilor înalte. Fredonezi cu glas domol. Întinzi piciorul gol în apa strălucitoare. În timp ce privești pîlpîirea lacurilor, sub clar de lună, ți se pare că anii tăi sînt clipe, iar dulcile clipe ți se par ca veacuri. Așa vorbea pădurea, legănîndu-și deasupra mea bolțile de frunziș. Eu răspundeam șuierînd la chemarea ei. Și ieșeam în cîmp rîzînd. Dar astăzi, chiar dacă m-aș întoarce lîngă ea, n-aș mai putea-o înțelege. Unde ești, copilărie, cu pădurea ta cu tot ?".

Acest regret al pădurii pierdute trebuie, fără îndoială, interpretat ca o nostalgie a iubirii. Multe detalii încurajează această primă impresie. Pădurea declară mai întîi poetului că numai ea știe să-i asculte dorurile, toate dorurile. În cuvîntul *dor*, Eminescu include visurile [2] sale de fericire nemărginită în

1 Vv. 1-2.
2 *Ale tale visuri toate*, spunea varianta 2259, 345-246.

mijlocul unei naturi binevoitoare. Mai mult, pădurea îl compară pe tînărul ei vizitator cu un prinț. Acest prinț, „cu ochii negri și cuminți"[3], nu e deloc greu de identificat : este un *Făt-Frumos*. Ocrotit de magia umbrei și de aceea a izvoarelor, a valurilor care vuiesc, a ierbii înalte, tînărul devine un fel de divinitate bucolică, un fel de Narcis pierdut în contemplarea apei. Că este vorba într-adevăr de magie, versul 13 înlătură orice dubiu :

„Eu te văd răpit de farmec"[4]

și totul în decor, pînă la luna plină care pîlpîie pe lacuri, ne sugerează farmecul iubirii. Prezența animalelor sălbatice, aceste cîrduri de cerbi misterioși și mistici, ne introduce din nou în atmosfera din *Povestea codrului*. Două detalii precise merită în special să rețină atenția : există în *O, rămîi...* o notație apropiată de tema care va fi tratată în *Glossă*, și anume relativitatea timpului. Pădurea exercită o influență extrem de eficace asupra momentelor duratei :

„Anii tăi se par ca clipe,
Clipe dulci se par ca veacuri."[5]

Nu există nici o legătură între această magnifică incoerență a timpului în inima codrilor și trista, inexorabila rigoare care îl caracterizează în afară, în restul lumii. Mai mult, ultima formă a înțelepciunii la care poate să aspire omul este indiferența față de fragila viață terestră : trebuie să ne instalăm de la început într-un fel de prezent perpetuu :

„Tot ce-a fost ori o să fie
În prezent le-avem pe toate".[6]

---

3 Eminescu acordă un mare interes expresiei propriilor săi ochi, cum am avut deja ocazia să observăm.
4 V. 13.
5 Vv. 19-20.
6 *Glossă*, vv. 38-39.

Acesta va fi cel mai important dintre mesajele cuprinse în *Glossă*. Pădurea nu numai că transmite direct poetului acest mesaj, dar îl și transformă în realitate trăită. Efortul, aici, e inutil. Înțelepciunea nu trebuie cucerită : ea este dată. În fața acestui soi de eternitate, pe care o oferă codrul în refugiile sale secrete, clipele fugare și anii cei mai lungi își pierd orice valoare temporală.

Un alt detaliu bogat în semnificații : poetul își dă seama că n-ar mai putea înțelege, astăzi, limbajul pădurii. Plin de tristețe, el izbucnește :

„Unde ești, copilărie,
Cu pădurea ta cu tot ?" [7]

Firește, regretul copilăriei pierdute trebuie înțeles ca un motiv obișnuit de melancolie romantică. Este absolut sigur că, la Ipotești sau la Dumbrăveni, foarte tînărului Eminescu îi plăcea să se piardă în inima codrilor. Dar e posibil, de asemenea, ca acest cuvînt *copilărie* să ia la sfîrșitul poemului o semnificație simbolică : copilăria este prospețimea iubirii spontane. Să ne gîndim la versurile din *Povestea codrului :*

„Hai și noi la craiul, dragă,
Și să fim din nou copii" [8]

În „Invitația în Codru" promisiunea de iubire este o promisiune de întoarcere la ingenuitate, la candoare, la poezia copilăriei.

*

Firește, prima formă a poemului *O, rămîi*, păstrată în manuscrsiul 2289, 53, nu oferea rezonanțe atît de bogate. Este o scurtă ciornă de trei strofe (în mare măsură, strofele 1, 6 și 7 din versiunea definitivă). Chemarea pădurii se reducea la primul catren, iar cuvîntul *copilărie* părea că trebuie luat în

7 Vv. 27-28.
8 Vv. 17-18.

sensul său literar. Dar această ciornă de dimensiune modestă datează, după Perpessicius, din primăvara lui 1877. Eminescu este încă la Iași. Cea de-a doua versiune, mult mai lungă (ms. 2559, 235–346), se situează, după același Perpessicius, spre sfîrșitul lui 1878. Ea conține deja șase strofe. Dar manuscrisul 2261, 144 v este cel care marchează o îmbogățire definitivă, prin introducerea strofei 6, ieșită din aceeași inspirație care animă *Glossă*. Între acest ultim manuscris și poemul definitiv au fost operate unele schimbări de detaliu : astfel, pădurea declară că vrea să adăpostească tineri prinți „cu ochi negri și cuminți." În versiunea publicată, nu mai este vorba decît de un singur prinț : însuși poetul visător. În versul 4, verbul *a cînta*, este înlocuit în mod avantajos cu *a îngîna*. Dar mai ales tonul general al vorbelor spuse de pădure se schimbă de la un text la altul : devine mai direct, mai insistent în versiunea definitivă.

O poezie profundă se degajă din această scurtă piesă. O poezie misterioasă, care nu se lasă analizată. Călinescu (*Op. lui Em.*, V, p. 94) apreciază că impresia de fermecat vine aici nu din muzica versului, ci din „ecourile lui intelectuale". Este un punct de vedere foarte discutabil și Călinescu însuși se vede nevoit să admită că penultima strofă este „enigmatică". Criticul se întreabă ce i-a putut spune pădurea prințului, de iese acesta rîzînd din ea. Interpretarea „psihologică" a acestui rîs, și anume prin starea de „bună voie" pe care șederea în codru o dă eroului, nu pare cîtuși de puțin satisfăcătoare. Călinescu trece la „ordinea poetică" și este obligat să accepte că e un „rîs enigmatic", care constituie „un element intelectual mereu incomprehensibil". E mai simplu, credem noi, să vedem în acest rîs un simbol al fericirii perfecte pe care tînărul o descoperă în codru, fericire care-l transformă, îl reîntinerește, îl împacă chiar cu viața. Codrul e conștient de mira-

colul pe care-l produce : de aceea îl sfătuieşte pe tînăr să nu se mai întoarcă la cîmp, ci să rămînă... Acest sfat vine însă prea tîrziu pentru a-l putea urma. „Nu vom mai merge-n codru".

PE ACEEAŞI ULICIOARĂ

Perpessicius consideră că această poezie aparţine, ca şi cele două anterioare, ciclului „veronian". El îşi întemeiază convingerea pe culoarea cernelii şi pe grafia manuscriselor : le găseşte înrudite cu cele din ciornele sonetelor *Petri-Notae*, poezii satirice la adresa poetului mediocru şi intrigant Petrino [1]. Perpessicius respinge opinia lui N. Petraşcu, care, în al său *Mihail Eminescu* [2], presupune că *Pe aceeaşi ulicioară* şi *Pe lîngă plopii fără soţ* sînt bucăţi inspirate de o nouă iubire a lui Eminescu, o iubire pasageră şi încheiată trist.

Nimic nu ne împiedică să credem că Eminescu se gîndeşte la Veronica Micle cînd reproşează iubitei că nu mai apare la fereastră. Dar tot nimic nu se opune ipotezei unei iubiri bucureştene, care l-ar fi împins pe poet să răsfoiască printre ciorne, să extragă din ele o încercare — veche de doi ani — apropiată de noua sa stare sufletească, şi să-i dea forma necesară pentru publicare.

Intenţia de a lega cu orice preţ poeziile lui Eminescu de evenimente biografice precise riscă să conducă la impas.

E mai bine să admitem că poetul a putut scrie uneori opere „gratuite", „variaţii" pe tema iubirii desprinse din emoţiile sale de moment.

Pe aceeaşi ulicioară reprezintă o „variaţie" de tip original : regretul combinat cu reproş nuanţează me-

1 Perpessicius, II, p. 62.
2 *Mihail Eminescu* (1892), p. 136. Perpessicius, II, p. 62.

ditația erotică și contrastează cu zburdălnicia din *Pajul Cupidon* sau cu poezia rustică *O, rămii...*

Pe aceeași ulicioară, se plînge poetul, luna continuă să bată în ferestre, dar iubita nu mai apare după jaluzele. Aceiași pomi în floare își întind crengile peste zaplaz, dar ei nu pot face ca zilele trecute să devină „azi".

Această melancolie, generată de scurgerea timpului, ne e bine cunoscută la Eminescu. Dar aici, tema unui romantism atît de banal este în bună parte reînnoită. Femeia se schimbă. Nici sufletul, nici ochii săi nu mai sînt aceiași. Bărbatul, care a iubit-o și o mai iubește încă, nu se schimbă : el este ca ulicioara, ca raza de lună, ca pomul înflorit. Așadar, scurgerea timpului este opera nestatorniciei feminine. Se simte încolțind aici misoginismul dureros care se va afirma atît de limpede mai tîrziu. Un fel de justificare în acest sens este dată de strofa 7 : a te rezema de o umbră sau a crede ce a spus o femeie este unul și același lucru :

„Nu știam că-i tot aceea
De te razimi de o umbră
Sau de crezi ce-a zis femeia".[3]

Dar înainte de a ajunge la această constatare plină de amărăciune, poetul își amintește de zilele fericite, evocă umbra complice a boschetului plin de taină : cei doi îndrăgostiți, cuprinși de o fericire supremă, ignorau totul în jurul lor. Și poezia se termină printr-o reluare a primei strofe, ușor modificată. Această reluare este singura reminiscență a unui soi de cadență tristă, pe care Eminescu gîndea inițial s-o dea întregului text. În manuscrisul intitulat *Plimbări noaptea*, care se prezintă în redactare dublă (mss. 2289, 48, 49, 50 + 55 v și 2289, 48, 49, 49 v) se observă reluarea sistematică a strofei :

3 Vv. 26-28.

„Și aceiași pomi în floare
Crengi întind peste zaplaz,
Numai zilele trecute
Nu le fac să fie azi" [4]

care, cu modificări neînsemnate, apare în strofele 2, 6, 9 în primul text, și 2, 6 în al doilea. Aici, strofa 9 este o reluare nu a strofelor 2 și 6, ci a strofei 1, combinație ce va fi menținută și în versiunea publicată, strofa 2 rămînînd la locul ei, dar nemaifiind reluată. Ansamblul poemului este dintr-odată redus la opt strofe.

Se pot trage două concluzii din aceste constatări de ordin material : întîi, se pare că Eminescu, transcriind pe curat ciornele, manifestă și aici o grijă pentru sobrietate, care-l determină să renunțe la ritmul prea sacadat al primelor redactări.

Dar această schimbare atrage după sine o modificare profundă în tema generală a poeziei : accentul nu mai e pus pe ireversibilitatea timpului, nici pe faptul că natura, decorul în care s-au desfășurat iubirile de altădată sînt incapabile să reînvie aceste iubiri. În schimb, poetul denunță nestatornicia feminină, care se opune stabilității bărbatului și transformă orice paradis [5] în paradis pierdut.

Această nestatornicie, nu numai că este legată și agravată de scurgerea zilelor, dar primește și o valoare metafizică analogă cu aceea a unei greșeli cu consecințe nelimitate, un fel de păcat originar. Faptul apare clar în redactarea definitivă, intitulată *Pe aceeași ulicioară*, și merită bineînțeles să fie înregistrat. Un cuvînt, repetat în fiecare din cele trei texte,

---

4 Ms. 2289, 48, 49, 50 + 55 v, vv. 5-8.

5 Vom remarca componentele — tradiționale — ale acestui paradis : mersul ușor al femeii care vine la întîlnire în umbra boschetului tăinuit, aplecarea capului pe pieptul iubitului, sărutările și convorbirea mută (vv. 19-20) :

„Ne spuneam atît de multe
Făr-a zice un cuvînt."

e semnificativ în această privinţă, cuvîntul *vecinic*, care surprinde aici prin implicaţiile sale religioase : la fereastra unde poetul încearcă să zărească iubita şi să capete o promisiune de iubire care va birui timpul, nimeni nu se mai arată, nimeni, „vecinic".

Nuanţa de „never more" romantic se înnoieşte şi se îmbogăţeşte : lipsa de cumpătare a notaţiei trădează la Eminescu această tendinţă, — din care am descoperit deja urme, — de a nu distinge în mod riguros o despărţire cauzată de moarte de o ruptură datorată nestatorniciei. În sens invers, fericirea în dragoste este legată de o victorie asupra timpului, de o înscăunare în nemurire.

Pentru acest motiv, *Pe aceeaşi ulicioară*, poem de amploare redusă la prima vedere, prezintă un interes major, acela al unui document în plus, demn de a fi aşezat în dosarele temei timpului şi ale temei iubirii în poezia lui Eminescu.

DE CÎTE ORI, IUBITO

La 1 septembrie 1879, apăreau în *Convorbiri literare* trei poezii de Eminescu : *De cîte ori, iubito..., Rugăciunea unui Dac*, şi *Atît de fragedă*. Criticii români au căutat să elucideze problema biografică pe care o pune cea de-a treia poezie : Veronica Micle, citind-o la Iaşi, a fost într-adevăr dureros surprinsă ; acest poem nu mai era inspirat de ea, ci de o altă femeie. Vom vedea, studiind *Atît de fragedă*, ce motive putea să aibă Veronica Micle pentru a fi geloasă şi dacă bănuielile sale erau îndreptăţite. Este sigur că în 1879 Eminescu e puternic îndrăgostit de Mite Kremnitz : amintirile poetei germane şi jurnalul cumnatului ei, Titu Maiorescu, sînt o dovadă în acest sens. În schimb, originea poeziei *De cîte ori, iubito...*,

expediată la Iași odată cu *Atît de fragedă*, pare să nu fi pus nici o problemă. Această operă aparține cu siguranță „ciclului veronian" [1].

Deasupra unui lugubru ocean de gheață, pe o noapte fără stele, luminată de licărirea palidă a lunii, o pasăre planează cu aripi ostenite. E singură, nu a putut să urmeze restul stolului. Ea moare fără regret și fără tristețe ; în depărtare, perechea ei dispare spre apus. La fel, poetul despărțit de iubită, rămîne singur în întuneric și în frigul glacial, în timp ce tovarășa sa se pierde în zarea eternei dimineți.

Aceste cîteva versuri ascund o mare bogăție emoțională. Imaginea centrală este pătrunzătoare, iar simbolul pe care-l conține se impune pregnant imaginației. E ușor să asociem acest scurt poem cu starea sufletească a lui Eminescu exilat la București și despărțit din ce în ce mai mult de Veronica, prin distanța materială și prin neliniștile cărora aceasta le dă naștere.

---

1 E posibil, totuși, ca ea să fi ajuns la Iași recopiată de Mite Kremnitz, dacă dăm crezare unei scrisori adresate de aceasta, în iunie-iulie, lui Iacob Negruzzi. Cuvîntul românesc *transcriere* i-a făcut să creadă chiar pe unii (Torouțiu, *Studii și documente literare*, I, p. 424) că era vorba de o traducere din germană. Această ipoteză nu poate fi în nici un caz admisă. În scrisoarea prin care Mite Kremnitz anunța expedierea, e vorba tocmai de un ușor conflict survenit între ea și despotul ei cumnat, Maiorescu : ea dorea să publice în *Convorbiri literare* traducerea în românește a unei nuvele de Paul Heyse, *Arrabiata*. Maiorescu nu și-a dat consimțămîntul. Motivul pe care îl invocă, — nu se publică acest gen de „producții școlărești", — nu e, firește, singurul adevărat. În realitate, de cînd cu severele atacuri ale lui Hasdeu și acuzația de germanofilie pe care-o îndrepta împotriva *Junimii* și *Convorbirilor literare*, conducătorii revistei nu mai doreau să deschidă coloanele producțiilor germane. (Să ne amintim de poezia *Eu și ea* și de faimosul acrostih ale cărui inițiale de versuri, în mod naiv corectate de revista însăși, deveneau — din vina acesteia — de o ironie și mai mare, grație aluziilor cu atît mai germanice : CONFORBIRI LITERARE).

*

Primele variante ale poemului, care s-au păstrat, poartă indicativele 2280, 16–15 v ; 2259, 350–351 ; 2308, 60–61. E vorba de trei manuscrise, datate din 1877–1878 și conținînd fiecare cîte șase strofe în ritm iambic. Ultimul a fost desprins dintr-un text mai lung, intitulat *Cîntecul unui mort*. Celelalte strofe rămase din acest text constituie una din variantele poemului *Despărțire*, publicat în *Convorbiri literare* o lună mai tîrziu, la 1 octombrie 1879.

Așadar, *De cîte ori, iubito...* aparține, ca și *Despărțire*, acestui ciclu de poeme pe care-l vom desemna prin titlul general de „Poeme ale Despărțirii". E vorba de o despărțire materială și morală totodată, și primul grup de variante la care tocmai ne-am referit precizează mai bine decît versiunea definitivă – lăsată intenționat neclară – cauzele izolării în care poetul se simte condamnat să trăiască. Să adăugăm, de asemenea, că imaginea simbolică : pasărea epuizată părăsită de tovarășele ei, este prezentată inițial într-un „decor" mai bogat în detalii ; această pasăre istovită de-abia își mișcă aripile, deschide ciocul și cade pe pămînt. Dar solul pe care pică e mișcător... Este un bloc de gheață plutitor, pe care valurile îl împing spre nord. Și pasărea solitară se îndepărtează cu atît mai repede de restul grupului. Comparația se potrivește întocmai poetului și iubitei sale ; el însuși are aripile sfărîmate, iar marea care-l poartă este viața :

„Mă mînă viața în trecut" [2]

Nordul glacial, zona ostilă unde se moare în umbra nopții, este deci trecutul, lumea amintirii. Iubita, „vecinic tînără și dulce", s-a „pierdut", dimpotrivă,

2 Ms. 2259, 350-351, v. 18.

în viitor. Din ce în ce mai solitar, poetul se scufundă în întuneric şi se îneacă, în timp ce iubita sa „pluteşte în raza dulce a nesfîrşitei tinereţi" [3]. Regăsim aici aceeaşi obsesie a timpului, aceeaşi nelinişte a poetului în faţa fluctuaţiilor duratei : să nu fii acordat pe aceeaşi durată cu fiinţa iubită, iată cea mai mare nenorocire. Timpul, care ne poartă pe unul într-un sens, pe celălalt în sens opus, iată originea despărţirilor mai tragice şi mai profunde decît depărtarea în spaţiu. Tinereţea Veronicăi Micle, şi mai ales frivolitatea ei, o orientează în întregime spre viitor. Iubirea pe care i-o propune poetul este făcută, dimpotrivă, din reactualizări ale unui trecut încărcat de amintiri, de visuri care întorc spatele viitorului şi nu sînt decît căutarea fericirilor pierdute [4].

Versiunile provizorii, pe care Perpessicius le publică apoi sub indicativul D şi E_1, E_2 (manuscrisele 2259, 354–355 ; 2261, 68–69) şi pe care le datează din jurul anului 1878, nu adăugau nimic original variantelor anterioare. Se cuvine totuşi să notăm că forma devine mai concentrată, iar multe detalii prea precise au dispărut : nu rămîn decît cinci strofe în ritm iambic (cu excepţia versiunii 2259, 354–355 care e în ritm trohaic) [5]. Ultimul vers prezintă o modificare foarte semnificativă : de data aceasta iubita nu se mai pierde în zarea „eternei tinereţi", ci în aceea a „eternei dimineţi" : este deja, sub o formă apropiată, ultima notaţie din versiunea definitivă :

---

3 *Ibid.*, vv. 23-24.

4 Nu e lipsit de interes să observăm frecvenţa, în limba lui Eminescu din această perioadă, a cuvintelor care exprimă ideea de eternitate : *vecinic, etern.* Tovarăşa pierdută dispare spre un viitor tot atît de durabil cum era odinioară destinul funebru al tinerei moarte. Imaginea este valabilă pentru oricare din aceste domenii unde se desfăşoară drama despărţirii.

5 Faptul că Eminescu poate să schimbe astfel ritmul, în cursul a două redactări succesive ale aceluiaşi poem, ne determină să nu acordăm o importanţă prea mare preferinţei sale pentru un ritm sau altul în a traduce o inspiraţie sau alta.

„Cînd tu te pierzi în zarea eternei dimineți". [6]

Începînd cu versiunea F, cuprinsă în manuscrisul 2261, 91, se produce o schimbare radicală. Poetul renunță la imaginea sloiurilor plutitoare. Primul vers :

„De cîte ori, iubito, de noi mi-aduc aminte" [7]

situează dintr-odată piesa într-o atmosferă nouă : e un poem al amintirii. Despărțirea, care la început aparținea prezentului și care, am văzut, era de ordin moral, psihologic, se situează acum în trecut, în consecință, versul :

„Suntem tot mai departe deolaltă amindoi" [8]

ia un sens nou, un sens mai literal, pe care nu-l avea la început. Putem crede, — și aici ne simțim obligați la o mare prudență : nimic nu e mai primejdios ca aceste tipuri de ipoteze — putem crede, deci, că Eminescu însuși cunoștea semnificația ambiguă pe care o lua poemul său. Marcat de o melancolie pe care recenta despărțire de femeia iubită o făcea explicabilă la început, textul devine la București, doi ani mai tîrziu, un fel de mesaj de adio. Trebuie oare să mergem și mai departe și să explicăm alegerea făcută între ciorne prin afecțiunea nouă a poetului pentru Mite Kremnitz ?

Dacă el trece pe curat, acum, departe de Iași, o variantă în care este tratată tema despărțirii, nu o

---

6 *De cîte ori, iubito...*, v. 14.

7 V. 1. Acest emistih apare în versul 30 din manuscrisul 2261, 22, intitulat *Sarmis* și pe care Perpessicius îl publică în vol. IV, p. 410 :

„De cîte ori, iubito, mă uit în ochii tăi,
Mi-aduc aminte ceasul cînd te-am văzut întîi."

Bucata evocă iubirile dintre Sarmis, tînăr rege al bătrînei Geții, și logodnica sa, Tomiris. În ciuda similitudinii emistihurilor, nu din *Sarmis* derivă inspirația poemului *De cîte ori, iubito.* Trebuie în schimb să considerăm acest text din *Sarmis* ca strîns legat, așa cum vom vedea mai tîrziu, de meditația intitulată *Din valurile vremii.*

8 Ms. 2261, 91, v. 10.

face oare pentru a se convinge pe sine de caracterul aproape inevitabil al acestei despărțiri, dacă nu chiar de apropiata ruptură ? De această ruptură, nu este oare responsabilă iubita, — nu atît din cauza tinereții ei, — împotriva căreia, firește, nu poate face nimic, — ci mai ales din cauza lipsei sale de înțelegere ? Chiar în redactarea penultimă, poetul a introdus un vers care nu și-a mai găsit loc în versiunea definitivă, dar care e plin de semnificație :

„Te-ai dus c-un stol de visuri, rămas-am înapoi" [9]

Stolul de păsări migratoare sînt visurile poetului. Aceste visuri, aceste iluzii l-au părăsit. Ele aparțin trecutului. Sînt alungate. Femeia iubită le duce cu ea spre viitor și nu știe deloc să le mențină într-un prezent perpetuu, să le facă să reînvie printr-un act de creație mereu reînnoit.

În textul definitiv, acest vers nu și-a mai găsit loc, dar ideea pe care o conținea rămîne în noua redactare :

„...ea moare,
Visîndu-se-ntr-o clipă cu anii înapoi." [10]

Această moarte e acceptată ca un destin fatal, dovadă versul următor, semnificativ deoarece relevă grija de a situa adevăratul interes al dramei în analiza sentimentelor ființei părăsite :

„Nici rău nu-i pare-acuma, nici bine nu... ea moare" [11]

și care nu mai e modificat din momentul cînd apare pentru prima oară, în manuscrisul 2261, 91. În simplitatea sa poetică, el exprimă o filozofie orgolioasă, de indiferență și de stoicism senin.

Astfel, prin îmbogățiri succesive, poemul neliniștii și al despărțirii morale a devenit un poem de adio și de resemnare.

---

9 Ms. 2261, 91, v. 9.
10 V. 11.
11 V. 10.

Mite Kremnitz este cea care-l va recopia înainte de a-l trimite la Iași. În legătură cu aceste versuri, — cărora le dă titlul de *Pescărușul* — ea va avea cu poetul una din acele convorbiri intime în care va încerca să-l determine să creadă „în partea bună a vieții" [12]. Eminescu păstra, ne spune ea, un „surîs blînd" și o trata ca un copil... E imposibil să nu se țină seama, la un om pasionat și sensibil cum era Eminescu, de influența pe care o exercita asupra lui apropierea unei femei atrăgătoare și sensibile. O bună parte a melancoliei din *De cîte ori, iubito* vine, fără îndoială, de la prietenia din ce în ce mai strînsă care-l leagă de Mite Kremnitz ; curînd, poemul *Atît de fragedă* va stîrni, nu fără un motiv lesne de înțeles, vom vedea mai tîrziu, gelozia Veronicăi Micle.

RUGĂCIUNEA UNUI DAC

Puține sînt poeziile lui Eminescu care să favorizeze din plin cercetările de istorie literară și studiul aprofundat al izvoarelor. *Rugăciunea unui dac* se numără printre acestea. În privința ei, criticii români se împart chiar în diferite școli. Unii țin s-o interpreteze ca pe o poezie inspirată direct de literatura religioasă a Indiei. Alții vor să vadă în ea o reflectare a mitologiei dace sau chiar scandinave. Alții, în sfîrșit, merg pînă la Egiptul antic sau se mărginesc pur și simplu la creștinism.

Toți sînt de acord în a recunoaște că *Rugăciunea unui dac* este extrasă dintr-un poem foarte amplu, rămas în stare de schiță și care a primit rînd pe rînd ca titlu : *Sarmis, Gemenii, Frații gemeni, Sybaris.*

Rugăciunea unui dac pune și alte probleme. Este vorba de a ști ce îl determină pe Eminescu să alea-

12 ... „dacă ar voi să încerce odată serios să creadă în partea bună a vieții". *Amintiri fugare despre Eminescu.* Torouțiu, *Studii și documente,* IV, p. 26.

gă, din marele proiect la care lucrează din 1875, această rugăciune a lui Sarmis şi s-o treacă pe curat pentru a fi publicată în 1879, o dată cu *De cîte ori, iubito...* şi *Atît de fragedă*. Dacă vom ajunge să elucidăm intenţia poetului, va mai rămîne de cercetat în ce măsură filozofia pe care o conţine „Rugăciunea" se armonizează cu ansamblul a ceea ce se poate numi filozofia lui Eminescu.

Dar mai înainte ni se pare necesar să abordăm direct *Rugăciunea unui dac*, să o analizăm de aproape, aşa cum Eminescu o propunea cititorilor, şi anume că pe o poezie care, chiar separată de izvoarele sale, păstrează totuşi o semnificaţie proprie.

*

Rugăciunea unui dac se compune din şase grupuri de versuri care ar putea fi numite strofe, dacă nu se poate altfel, şi care sînt de întindere inegală (8, 6, 6, 8 şi 12 versuri). Fiecare din aceste grupuri, luate separat, dezvoltă o temă de inspiraţie independentă : întreaga piesă apare ca un edificiu destul de masiv, construit din blocuri mari.

Prima strofă conţine o evocare din epoca legendară cînd nu exista încă nici timp, nici viaţă, nici moarte...

„Pe-atunci erai Tu singur..." [1]

declară Dacul, adresîndu-se divinităţii supreme.

Strofa a doua cîntă activitatea creatoare a acestui zeu binefăcător. El este cel care a dat viaţă celorlalţi zei şi apoi lumii. E un izvor de mîntuire pentru omenire.

„El este moartea morţii şi învierea vieţii !" [2]

În strofa a treia Dacul enumeră favorurile cu care l-a copleşit această divinitate : i-a dat ochi ca să se

1 V. 7.
2 V. 14.

bucure de lumină și o inimă pentru a cunoaște farmecul milei. Strofa se termină printr-o rugăciune supremă :

„Să-ngăduie intrarea-mi în vecinicul repaos !" [3]

Pînă aici, cititorul neavizat are impresia că se află în fața unei „geneze" cam eteroclite, unde elementele propriu-zise dace se pierd într-un ansamblu vag hindus. Unele formule au rezonanțe creștine, ca acest *Sus inimile voastre !* care ne face să ne gîndim la un „Sursum corda", sau ca versul deja citat :

„El este moartea morții și învierea vieții !"

Dar începînd cu strofa 4, tonul se schimbă brusc. Dacul adresează zeului său o cerere ciudată : el vrea ca acest zeu binefăcător să-i facă pe oameni să-l persecute. Dorește să devină obiect de ură, de rîs, și cere să fie puternic brațul care va veni să-l ucidă...

Strofa 5 conține o nouă variație pe această temă... Dacul precizează acum starea sufletească pe care dorește s-o atingă. Și e ceva cu totul înspăimîntător. Vrea ca de acum încolo ochii lui să nu mai cunoască lacrimile, orice om din lume să-i devină dușman, să ajungă să nu se mai cunoască pe sine, să-și poată blestema mama pe care a iubit-o și ura cea mai crudă să i se pară iubire... Atunci va putea să-și uite suferința și va putea să moară.

Așadar, numai o extremă suferință îl determină să-și facă proiecte atît de cumplite. Cînd această suferință va fi dispărut sub șocul provocat de atîtea blesteme, de atîta ură îndurată și de atîta disperare, moartea va putea să vină.

---

3 V. 20. Acest vers pare o reminiscență foarte clară din Vigny : *„Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre".*
Acest *„nunc dimittis"* pare să-l fi frapat pe Eminescu. Găsim o altă imitație similară în *Apari să dai lumină*, v. 28 : *„Sunt însetat de somnul pămîntului s-adorm".*

Împrejurările acestei morți ocupă ultima strofă. Ele sînt așa cum versurile anterioare ne permiteau să ni le imaginăm. Dacul vrea să-i fie aruncat cadavrul în drum și ciinii să se bată pe măruntaiele sale. El cere zeului să dea viață veșnică aceluia care îl va lovi cu pietre. Pentru sine nu cere însă nici o binefacere : lui îi vor reveni doar ura și blestemul. Vrea să-și simtă propria-i suflare curmîndu-se sub suflarea zeului, vrea să dispară în neantul veșnic fără să lase urme.

Aceasta este „Rugăciunea unui dac" pe care Eminescu o publică fără s-o însoțească de nici un comentariu, fără să-l prevină pe cititor că aceste imprecații trebuiesc puse pe seama unui rege dac, căruia fratele său, cu complicitatea zeului Zamolxe, tocmai i-a răpit tronul și soția. Mai mult, manuscrisul 2260, 229–231, avea ca titlu nu *Rugăciunea unui dac*, ci *Nirvana*. Ne aflăm deci în fața unui poem care face elogiul neantului, inteligibil în sine, chiar dacă l-am izola de orice context.

*

O exegeză superficială va arăta imediat de unde provine acest poem și care sînt izvoarele din care Eminescu s-a inspirat. Este evident că trebuie menționat Schopenhauer, India, „Dacismul". Dar nu e mai puțin evident că Eminescu uzează de o libertate foarte mare în privința doctrinelor din care se inspiră. Un studiu al izvoarelor „Rugăciunii unui dac" vădește originalitatea lui Eminescu și inițiativa pe care știe s-o păstreze chiar și atunci cînd pare tributar împrumuturilor.

Astfel, doctrina lui Schopenhauer despre aspectul nefast al voinței de a trăi și necesitatea de a lupta împotriva acestei Voințe generatoare de nefericire, transpare în acest poem al renunțării la existență și al revoltei împotriva vieții însăși. Totuși, ar fi încuviințat oare filozoful din Frankfurt acest torent de blesteme și de imprecații ? Un lucru, cu siguranță,

i-ar fi displăcut : personajul zeului suprem. El, care s-a ostenit să denunțe în platonism și în iudaism credința într-un Dumnezeu personal [4], el, care se adresează Indiei pentru că este patria nu numai a idealismului radical, dar mai ales a ateismului, cu ce ochi l-ar fi văzut pe dacul nostru înclinîndu-se în fața zeului suprem, reclamînd pentru el onoare și glorie, — chiar dacă acest tribut de omagiu face mai frapant, prin contrast, refuzul final al oricărei favori și al oricărei bunăvoințe cerești ? Desigur, pentru ca blestemul să fie puternic, trebuie ca existența ființei blestemate să fie sigură. Nu se poate blestema o umbră. Însăși logica imprecației dacului necesită o afirmație teistă : dar ea rămîne foarte departe de gîndirea lui Schopenhauer — ca și refuzul milei, chemarea îndîrjită a urii celor din jur, care dă strofei a cincea o forță și o energie sălbatice. Este sigur că Eminescu nu acceptă metoda pe care maestrul său o preconizează în lupta împotriva voinței individuale de a trăi. Nici o urmă aici din acest efort de a se substitui aproapelui, din această negare de sine prin simpatie față de celălalt.

De altfel, filozofia Indiei, cu care are de asemenea legătură în mod foarte evident poezia pe care o analizăm, nu e de fel mai bine tratată decît doctrina pesimistului german. Începutul poemului amintește, cu siguranță, de rugăciunile rituale ale brahmanismului primitiv. Eminescu merge pînă la a transcrie cuvînt cu cuvînt o formulă foarte frecventă în imnurile vedice :

„Au cine-i zeul cărui plecăm a noastre inemi ?" [5]

Toți criticii sînt de acord în a considera începutul poemului ca fiind inspirat direct de *Imnul creației* din *Rig-Veda*, X, 121.

4 Creștinismul, după părerea lui, a corectat acest teism prin dogma Trinității. Dumnezeul unic al lui Mahomed, dimpotrivă, i se pare a fi o invenție dăunătoare, o reîntoarcere la cele mai grave erori ale iudaismului.

5 V. 8.

În mod firesc, sîntem nevoiți să considerăm partea a doua ca o interpretare a gîndirii budiste : Eminescu face din dacul său un fel de yoghist în drum spre „celălalt mal". Căci nu a dat el uneia din încercările sale titlul *Nirvana* ? În realitate, *nirvana* dacului nu are nimic comun cu aceea a înțelepților hinduși.

Sarmis nu se teme ca va fi rechemat să trăiască pe pămînt. El nu caută să eludeze marea lege a migrației sufletelor, care riscă să-l condamne la reîncarnări succesive. Asceza pe care și-o impune nu este o asceză purificatoare, care-l va face să atingă cu ușurință acea stare, aproape divină, a unui spirit asupra căruia Maya nu mai are nici o putere. Pentru el, nu se pune nicidecum problema de a se elibera de poverile actelor sale trecute cu ajutorul unei ataraxii voluntare, dobîndite prin meditație și stăpînire de sine. Nirvana pe care o dorește el este Neantul pur și simplu. Se pare că Eminescu s-a mulțumit cu ideile curente în timpul său despre gîndirea hindusă și nu a văzut în Nirvana decît un fel de loc gol, un spațiu întunecat, unde nu mai există nimic.

Rămîne, în sfîrșit, dacismul.

Jura, în studiul său *Mitul în poezia lui Eminescu* [6], reintegrează *Rugăciunea unui dac* în climatul ei de origine : filozofia ciudată a celor dintîi strămoși ai românilor. Este evident că Eminescu voia să exalte, în „Sarmis", acest îndepărtat trecut mitic și să reînvie în sufletul contemporanilor săi conștiința că aparțin, dincolo de cucerirea romană, unei rase foarte vechi, dotată, într-o epocă de început, cu doctrine filozofice originale.

Astfel, una din credințele fundamentale ale religiei dace este că omul nu poate să renunțe la viața viitoare. Nici zeul Zamolxe nu poate să taie legătura care îl unește cu propria sa creație. Sarmis, revoltat împotriva lui Zamolxe — complice al fratelui său, nu

6 Paris, Gamber, 1933.

ar putea inventa o ofensă mai violentă decît aceea de a-i arăta zeului limitele puterii sale. Nu numai că e gata să înfrunte cele mai mari chinuri, — tortura cea mai cumplită nu-l va face decît să-şi uite durerea, — dar chiar cere zeului său să-l arunce în neant. Cerere cum nu se poate mai insolentă, deoarece zeul nu ar putea să-i răspundă nici printr-un refuz, nici printr-o acceptare.

Acest „dacism" se dovedeşte imediat a fi foarte superficial. Desigur, dorinţa profanatoare a lui Sarmis nu este de conceput decît exprimată de un om care crede în viaţa viitoare, o ştie obligatorie şi face uz de întreaga sa revoltă pentru a o refuza. Imprecaţia împotriva vieţii dobîndeşte, fără îndoială, întreaga ei semnificaţie cînd ne gîndim că Sarmis aparţine unui popor la care, după Herodot (cartea V, 3 şi urm.), părinţii îl plîng pe noul născut şi rîd cînd un om moare.

Dar nu e mai puţin adevărat că, pentru a fi semnificativă, cererea lui Sarmis nu are nevoie de acest fond de credinţe dace.

*

Studiul manuscriselor arată că, încă din 1876, Eminescu se gîndea să se inspire din cosmogonia Indiei. Manuscrisul 2262, 116 v — 117 conţine într-adevăr patru strofe, care nu sînt decît simpla traducere a unui imn din *Rig-Veda*, X, 121 şi care vor intra în prima parte din *Rugăciunea unui dac*. Această traducere este analogă celei din imnul Creaţiei, folosită mai tîrziu în *Scrisoarea I*.

Curînd, începînd cu manuscrisul 2306, 68-69, rugăciunea Dacului apare conturată în trăsăturile sale esenţiale. Două detalii merită să ne reţină atenţia.

Versul 14 declară că numai zeul cunoaşte taina şi inima „scînteii" :

„El singur ştie taina şi inima scînteii" [7]

7 Ms. 2306, 68-69.

dar Eminescu scrisese întîi :

„El singur știe taina naturii ș-a femeii" [8]

ca și cum femeia ar ascunde un mister diferit de cel al naturii.

Să notăm de asemenea că prima redactare a acestui manuscris, pe care Perpessicius îl datează din 1877, conținea în versul 49 :

„Astfel numai, Părinte, eu pot să-ți mulțumesc" [9]

Mai tîrziu, Eminescu scrie :

„Astfel numai, Zamolxe, eu pot să-ți mulțumesc."

Se pare că rugăciunea a fost oarecum „dacizată" într-un moment cînd Eminescu vroia s-o introducă în amplul poem *Sarmis* sau *Gemenii*. La început, ea ar fi fost adresată nu zeului Zamolxe, ci unui zeu-părinte. Este adevărat, fără îndoială, că e vorba de acel *Părinte Brahma* pe care-l găsim citat în manuscrisul 2262, 181. Poezia brahmanică, vedică, la început, *Rugăciunea unui dac* nu devine decît mai tîrziu rugăciunea regelui Sarmis. Schimbările aduse de Eminescu nu fac decît să ne întărească această certitudine : Rugăciunea este independentă, în ea însăși, de miturile succesive de la care își împrumută vestmîntul religios.

În manuscrisul 2259, 302-304, datat tot din 1877, găsim Rugăciunea inserată în contextul mai amplu de care se leagă în mod evident : poemul *Sarmis* sau *Gemenii*. Dar trebuie notat că ea este înconjurată cu creion și cerneală neagră și că suferă unele modificări de detaliu. Aceste modificări afectează și ultimul manuscris 2260, 229-231 din 1879, în care Rugăciunea apare din nou singură, dar poartă un alt titlu, și anume *Nirvana*. Perpessicius, bazîndu-se pe aspectul exterior al acestui document, îl apropie de

8 Variantă a v. 14.
9 *Ibid.*, v. 49.

o întreagă serie de manuscrise asemănătoare, gata, se pare, pentru a fi tipărite, și care ar fi primit drept titlu colectiv chiar *Nirvana*. E vorba de poezii lirice, dintre care unele au apărut în 1879 în *Convorbiri literare : De cîte ori, iubito..., Să cer un semn, iubito..., Sunt ani la mijloc, Trecut-au anii* și *Afară-i toamnă*, o alta, în prima ediție a lui Maiorescu, *Cu mîne zilele-ți adaogi* și o alta, în sfîrșit, *Preot și filosof*, printre poeziile postume.

*

Adevărata problemă „nu este de a ști din care mitologie — hindusă, dacică ori scandinavă [10] — împrumută Eminescu învelișul exterior, limbajul formal al Rugăciunii sale, ci de ce o redactează și o atribuie unui personaj fictiv, o pune pe seama acestui dac căruia doar cei inițiați îi cunosc astăzi numele, întîmplările și motivele care-l îndeamnă la blestem.

Este evident că Eminescu ia pe seama sa revolta eroului : Sarmis este poetul însuși. Firește, regele dac recurge la blesteme pentru că este în culmea mîniei : întorcîndu-se de la război, el se vede frustrat de tron și de soția sa Tomiris... [11]. Dar să fim atenți : nimic

---

10 După Dl. Jura, *op. cit.*, p. 14, cosmogonia primelor versuri este inspirată de cartea *Eddelor*, pe care Eminescu a putut-o cunoaște la Berlin, în traducerea lui Rühs, *Die Edda*, 1812. Este sigur că un text ca *Schöpfung der Welt* se înrudește foarte îndeaproape cu „geneza" pe care Eminescu o așează în fruntea poemului său. Dar cosmogoniile, de la o mitologie la alta, sînt apropiate...

11 E posibil ca Eminescu să se fi gîndit — în 1877, în perioada cînd redacta una din primele ciorne ale *Rugăciunii unui dac*, — că propria-i situație era analogă cu cea a eroului său. Note marginale ca : *Venera ! du !* sau acest citat din *Torquato Tasso* de Goethe :

„Ia, Alles flieht minch nun. Auch du ! Auch du !"

(*Torquato Tasso*, Actul IV, cf. Perpessicius, II, p. 74) ne determină să credem că poetul se considera și el trădat și putea să adauge suferința iubirii sale înșelate la toate rațiunile filozofice care-l îndemnau deja să condamne voința de a trăi.

în *Rugăciune* nu îl previne pe cititor despre imprejurările precise care-l determină pe Dac să izbucnească în revoltă. Această revoltă are o semnificație, o valoare în sine. De la *Mortua est !* Eminescu o păstrează latentă în adîncul sufletului. El o exprimă în cele din urmă aici, iar fabulația, mitul nu sînt decît un văl în spatele căruia se ascunde prea marea cutezanță a gîndirii.

În 1879, după observația foarte pătrunzătoare a lui Iorga, semnalată de Perpessicius (II, p. 65), Eminescu traversează o perioadă de izolare și de depresiune. Sufletul său e invadat de „taedium vitae".

Trebuie adăugat de asemenea că în această epocă el se simte treptat cuprins de o nouă dragoste. Eminescu — Sarmis publică, o dată cu funesta rugăciune, duioasele versuri din *Atît de fragedă*, dedicate Mitei Kremnitz. Adevărul este că în această epocă tulbure, în care existența sa tocmai și-a schimbat cursul, în care legăturile cu Veronica slăbesc, Eminescu nu mai păstrează acel sarcasm mereu gata să izbucnească și, în desperarea sa de moment, se dedă la imprecația împotriva vieții înseși, împotriva existenței în genere. Nostalgia îl readuce în acea zonă misterioasă care rămîne în afara timpului și spațiului, — un fel de vid anterior lumii, — căruia îi corespunde, în simetrie, neantul de dincolo de mormînt. Rugăciunea dacului începe și se sfîrșește cu acest dublu aspect al unui vis unic : ea se deschide cu acea epocă fabuloasă :

„Pe cînd nu era moarte, nimic nemuritor," [12]

și se încheie cu dorința patetică a *stingerii eterne*, — în care poetul vrea să dispară fără urmă. Între început și sfîrșit e loc pentru sarcasm, imprecație, revoltă, pentru acceptarea excesivă a unei serii de chinuri, care prin însuși excesul lor sînt o ofensă usturătoare la adresa vieții, a Ființei supreme :

---

12 V. 1.

„Astfel numai, Părinte, eu pot să-ți mulțumesc
Că tu mi-ai dat în lume norocul să trăiesc. [13]

Ironia teribilă a acestor două versuri rezumă singură întregul poem.

Mîntuirea care se oferă este refugiul în neant. Important este să facă din nou parte (versul 6) :

„...din rîndul celor ce n-au fost niciodată."

Dar mai înainte, această viață execrabilă, de care trebuie să se debaraseze, va fi înjosită, pătată, va deveni un obiect de ură și de dispreț. Acest cadou al zeului creator, omul i-l va înapoia profanat, desfigurat, de nerecunoscut. Chiar și după moarte cadavrul inert trebuie să participe la oprobiul întregii ființe. Cu acest preț creatura va fi răzbunată. Și dacă zeul mai propune o viață de dincolo de mormînt, — înspăimîntătoare ipoteză, — trebuie să i se răspundă prin refuz. Cu ajutorul blestemelor, trebuie să se obțină chiar ruperea definitivă a oricărei legături : omul, părăsit de suflarea divină, se va putea prăbuși în prăpastiile eterne ale neantului.

Nu s-ar putea imagina desfășurare mai grandioasă pe tema negării voinței de a trăi.

ATÎT DE FRAGEDĂ

Dacă Mite Kremnitz putea să aibă satisfacția de a fi obținut de la Eminescu o poezie dedicată ei, dacă Veronica Micle, citind la Iași *Atît de fragedă*, putea să se neliniștească, pe bună dreptate, din cauza unui accent prea sincer, nu este mai puțin adevărat că piesa publicată în 1879, după *Rugăciunea unui dac*, nu a fost compusă în întregime la București, ci datează dintr-o perioadă cu mult anterioară.

---

13 Vv. 47-48.

Studiul manuscriselor clarifică în mod decisiv această mărunță problemă de istorie literară.

Perpessicius datează din 1875–1876 cea dintîi redactare a poemului *Atît de fragedă*. Este vorba de „un mic imn de adorație", cum spune el însuși, extras dintr-un dialog între Tomiris și un personaj care se chema atunci Boirebist și va deveni mai tîrziu Alberic, apoi Sarmis. Așadar, ne găsim în fața unei poezii care aparține încă de la început aceluiași „climat" de inspirație ca și „Rugăciunea unui Dac". Este curios să-l vedem pe Eminescu exploatînd astfel, în 1879, teme deja vechi și publicînd sub forma unor bucăți separate versuri care inițial făceau parte dintr-un ansamblu.

Putem prin urmare să apropiem aceste poeme și să le explicăm unele prin altele, deoarece sînt într-adevăr strîns înrudite.

Dacă *Rugăciunea unui Dac* exprimă revolta lui Sarmis în fața fericirii pierdute, revoltă ce capătă dimensiunea unui blestem îndreptat împotriva vieții și ființei, *Atît de fragedă* traduce intensitatea pasională a unei iubiri deja neliniștite, care grăbește drama și anunță, prin violența sa, viitoarea disperare.

*

Cele optsprezece versuri publicate de Perpessicius sub indicativul A. 2262, 16, și care sînt un fragment din poemul *Gemenii*, conțin multe locuri comune ale lirismului lui Eminescu. Acești ochi albaștri, această albeață ca de marmură, aceste mîini de ceară încrucișate la piept lasă impresia de ceva deja citit. Cîteva notații originale, cum sînt surîsul misterios al lui Tomiris sau importanța acordată mișcării armonioase a femeii :

„Treceai... atît de-armonic era mișcarea, pasul..." [1]

anunță totuși *Atît de fragedă*.

---

1 Ms. 2263, 16, v. 13.

Ultimul vers din această încercare :

„Căci tu ești prea mult înger și prea puțin femeie" [2]

este un ecou foarte fidel al versului pe care-l găsim în redactarea lungă a poemului *Nu mă înțelegi* :

„Azi, cînd ești prea mult înger și prea puțin femeie,
Frumoasă cum nici Venus nu a putut să steie..." [3]

Invocarea lui Venus, opoziția între înger și femeie ne amintesc de asemenea de desfășurările lirice din *Venere și Madonă*. Acest contrast între înger și femeie, între Fecioara pură și zeița păgînă pare să fi reținut îndelung interesul lui Eminescu. Ultimele versuri din *Atît de fragedă* exprimă aceeași obsesie. Vom vedea, mai tîrziu, prin ce fenomen de idealizare religioasă devine aici femeia iubită un fel de replică a Fecioarei Maria.

Așadar, deși manuscrisul 2262, 16, datat din 1875–1876, ne apare în forma sa generală (o suită de versuri de patrusprezece silabe în ritm iambic) destul de diferite de strofele de 8-9 versuri din *Atît de fragedă*, deși, în altă ordine de idei, acest imn de dragoste face parte din marea frescă „dacică" și nu are nimic, la prima vedere, dintr-o poezie de lirism personal (acesta este pus pe seama lui Boirebist adresîndu-se lui Tomiris) nu e mai puțin adevărat că această schiță ne face să cunoaștem atmosfera de ansamblu din care au ieșit *Rugăciunea unui dac* și *Atît de fragedă*. Fragmentul amintit joacă oarecum rolul unui element intermediar, care ușurează interpretarea celor două poeme și ne ajută să înțelegem de ce le publică Eminescu împreună : *Atît de fragedă* e o „bună rugăciune", spusă în fața unei icoane care seamănă cu cea a Fecioarei. *Rugăciunea unui dac* este tot o rugăciune, dar una răstălmăcită, a cărei violență blasfematorie corespunde, prin contrast, înflăcărării celeilalte.

---

2 *Ibid.*, v. 18.
3 Vv. 49-50, Perpessicius, vol. IV, p. 437.

*

Între prima schiță și poemul trecut pe curat trei sau patru ani mai tîrziu, în 1879, se intercalează o întreagă serie de fragmente. Perpessicius publică nu mai puțin de patrusprezece și nu uită să menționeze pe deasupra un anumit număr de texte, care își vor găsi loc în volumul rezervat poeziilor postume. Impresia de ansamblu, pe care o lasă citirea tuturor acestor forme succesive luate de aceeași operă, este mai întîi aceea a unei mari mulțimi de teme lirice grupate în jurul unei idei centrale : „Tu ești pierdută pentru mine". Ceea ce frapează apoi, este aspectul cu totul particular pe care-l iau ultimele trei versiuni : nu numai că au fost abandonate cea mai mare parte a „motivelor" secundare, dar chiar apar unele strofe complet noi în ceea ce privește tonul și inspirația. Perpessicius datează aceste ultime trei variante din anul 1879. Este imposibil ca noile aporturi să nu-și aibă originea în iubirea recentă a lui Eminescu pentru Mite Kremnitz.

Fără a studia amănunțit cele patrusprezece manuscrise, se cuvine totuși să subliniem unele pasaje foarte semnificative.

Încă din manuscrisul 2262, 30-32, datat din 1876, este adoptată forma ritmică a versiunii definitive : e vorba de versuri iambice de 9-8 silabe cu rime alternative.

Prima strofă conține deja rima caracteristică *cireș — ieși ;* ea conține, de asemenea, aceeași idee ca prima strofă din *Atît de fragedă :* soarta nefastă i-a scos în cale poetului această copilă, albă ca floarea de cireș. Strofele următoare aproape că anunță versiunea definitivă, numai strofa 5 aduce o curioasă desfășurare lirică, abandonată mai tîrziu. Poetul face aluzie la moartea mamei sale, — (moarte foarte recentă : manuscrisul este contemporan unei ciorne datate chiar din 16 august 1876). El opune durerea sa de fiu durerii sale de îndrăgostit nefericit

și declară că femeia pe care o iubește, sortită să nu-i aparțină niciodată, moare în fiecare zi în inima lui. Această comparație cam ciudată este reluată în manuscrisul 2278, 67-68, dar aici iubita moare în inima poetului în fiecare clipă. Aceeași temă este tratată cu și mai mare amploare în drama *Bogdan—Dragoș* (ms. 2275, 64-66). Bogdan dezvăluie Anei suferința cumplită pe care i-a provocat-o moartea mamei sale. El descrie groaza care l-a cuprins în momentul în care groapa i-a apărut larg deschisă. Dar adaugă că iubirea l-a făcut să verse și mai multe lacrimi...

E de notat că Eminescu abandonează această comparație între cele două dureri, cea a fiului și cea a iubitului. Poate că a cedat unui anumit scrupul. Dar poezia *O, mamă...* oferă o combinație analogă de teme : prima strofă se referă la mama poetului, iar celelalte două sînt adresate femeii iubite...

Oricum, găsim aici o confirmare foarte clară a ipotezei pe care am emis-o analizînd *De cîte ori, iubito...* Tema lirică a „despărțirii" se organizează în jurul ideii de moarte și ideii de veșnicie. Un fel de echivalență se stabilește între cuvîntul de adio adresat unei moarte — mamă sau iubită — și cel adresat unei femei în viață, vinovată de lipsă de înțelegere.

Să notăm de asemenea, în același manuscris 2262, 30-32, după numeroasele strofe unde poetul își imaginează fericirea pe care ar fi putut-o cunoaște, ultimele versuri străbătute de un sentiment mișcător :

„De m-ai iubi a mia parte
Din cît copilă, te iubesc
Ai înțelege că la urmă
Eu totuși am să-nnebunesc." [4]

Regăsim și aici aceeași obsesie a nebuniei care l-a persecutat atît pe poetul nostru.

În fragmentul 2278, 67-68+55, tonul religios al

4 Ms. 2262, 30-32, vv. 65-68.

inspirației apare și mai clar decît în textele precedente.

Poezia începe cu versurile :

„O tu frumoasă damă albă
Crăiasă blondă din povești
Nu mă privi..." [5]

Poetul refuză această privire care-l face să-și dea seama cît de dragă îi este femeia iubită.

Apoi dezvoltă comparația lirică de care am vorbit mai sus : își imaginează că stăpîna inimii sale, nemaiiubindu-l, moare în fiecare moment. O dată moartă, poetul îi mîngîie dulcea imagine : dar ea reînvie curînd pentru a reînnoi groaznica suferință. Această suferință este numită de Eminescu *durerea-mi voluptoasă* (v. 25). Formula este de reținut, ea se adaugă multor altora în care există același surprinzător amestec de tonalități afective contrarii :

Să notăm în sfîrșit această strofă unde se află schițată tema tradițională a sonetului lui Arvers, pe care o regăsim în *Iubind în taină :*

„Și niciodat' n-aș fi voit-o
Această taină tu s-o știi
De ce să rîzi în al tău suflet
De anii-mi negri și pustii." [6]

Teama patetică de ironia femeii este exprimată abundent într-un lung fragment publicat de Perpessicius în urma celorlalte variante din *Atît de fragedă :* 2278, 58-61+63-65.

În realitate, aceste treizeci de strofe conțin un mare număr de teme pe care le reîntîlnim în mai multe poezii ale lui Eminescu, începînd cu tema generală a vieții — teatru, a cărei importanță vom avea ocazia s-o relevăm analizînd *Glossă.*

Manuscrisul 2278, 58-61+63-65 este lunga sufe-

---

5 Ms. 2278, 67-68 + 55, vv. 1-3, Perpessicius, II, p. 91.
6 *Ibid.*, vv. 5-8.

rință a unui comedian primit cu huiduieli : el dorea numai să placă unei doamne, mai albă ca Venus Anadyomene, zîmbitoare în loja ei, dar rece ca ghiața și pe care nu îndrăznește s-o numească...

Și iată că rîsul izbucnește pe buzele frumoasei spectatoare [7].

Din acel moment, se pare că această suferință le stîrnește pe toate celelalte și rupe digurile : de îndată disperarea comedianului ia o amploare metafizică. Viața nu mai e decît o poveste tragică. Și iată marea întrebare pusă încă o dată :

„Are viața lui vrun rost
Decît viu — mai bine-n lume
Niciodat' să nu fi fost" [8]

Răspunsul dezabuzat se continuă cu chemarea neantului și iată-ne din nou în climatul din „Rugăciunea unui Dac" :

„Apoi piară făr'de urmă
În nimic de-unde eși" [9]

Dar imnul de dragoste reapare și odată cu el — comparația obișnuită între femeie și înger. Apoi, într-o înflăcărare cu totul romantică, poetul amestecă declarațiile de dragoste cu imprecațiile :

„Te iubesc ca și nebunii
Te iubesc... să te omor.
Te disprețui și te blestem
Numiri rele-ți iscodesc" [10]

care versuri anunță strofa din *Te duci :*

---

7 Cf. scrisoarea lui Eminescu către Negruzzi, scrisoare ce însoțește grupul de poezii apărute la 1 martie 1878 în *Convorbiri literare*, ms. 2255, 312-314, unde se exprimă o vie obsesie a rîsului venit din partea semenilor.

8 Vv. 30-32.

9 *Ibid.*, vv. 37-38.

10 *Ibid.*, vv. 99-102.

„Puteam numiri defăimătoare
În gîndul meu să-ți iscodesc,
Și te uram cu-nverșunare,
Te blestemam, căci te iubesc." [11]

Multe alte pasaje din același manuscris oferă posibilitatea unor apropieri analoge. Multe teme, — multe obsesii — reunite aici, ne permit să reconstituim în toată bogăția ei psihologia lui Eminescu la această vîrstă a vieții sale.

Manuscrisul 2262, 36 v, redactat în versuri lungi de 15-16 silabe, se prezintă sub forma unui imn de adorație : femeia se înfățișează poetului cu părul ei lung și blond, pe spate, cu fața ușor aplecată, întocmai ca o madonă. Iubitul „răcnește" în singurătatea sa, cade în genunchi și plînge. El caută să prindă această fantomă, întinde brațele în gol. Să notăm aici cunoscuta atitudine a celui ce imploră cu brațele întinse : o vom regăsi în *Atît de fragedă :*

„Tinzîndu-mi dreapta în deșert" [12]

și să notăm, de asemenea, tulburarea ce-l cuprinde pe poet la auzul pașilor iubitei care se apropie.

O altă schiță în versuri lungi, 13/14 silabe, este cea publicată de Perpessicius sub indicativul 2275, 64-66. În realitate, nu e vorba de o variantă a poemului *Atît de fragedă*, ci de un fragment din drama istorică rămasă neterminată care ar fi purtat titlul *Bogdan-Dragoș*. Este de remarcat că acest fragment, redactat după Perpessicius în cursul verii anului 1876 (după moartea Ralucăi Eminovici, în orice caz), pune în scenă personajul feminin Ana, nume care alternează cu Verena în unele ciorne și care o desemnează fără îndoială pe Veronica Micle (cf. Perpessicius, vol. II, p. 98).

Declarația de dragoste a lui Bogdan către Ana este strîns înrudită cu aceea din *Atît de fragedă :*

11 Vv. 25-28.
12 V. 32.

găsim într-adevăr aici multe detalii deja foarte asemănătoare : aluzia la floarea albă de cireş, atitudinea iubitului cu braţele întinse spre o umbră iluzorie şi mai ales tonul general de rugăciune aproape religioasă :

„O tu eşti Dumnezeul şi viaţa vieţii mele" [13]

Dar trebuie să ajungem la grupul de manuscrise clasate de Perpessicius sub litera D, pentru a descoperi variantele cele mai apropiate de textul definitiv. E vorba de şase schiţe, dintre care primele două sînt în versuri iambice de 8/9 silabe, iar celelalte patru, în „alexandrini" de 12/13 silabe, tot iambice.

Esenţialul poemului nostru se află în ansamblul acestor fragmente. Uneori, în ţesătura unui vers, descoperim elemente care-şi vor afla locul în alte poezii. Astfel :

„În neagră vecinicie o clipă te-am avut" [14]

care anunţă :

„În toată neagra vecinicie
O clipă-n braţe te-am ţinut" [15]

din *Te duci...*, a cărei primă strofă, de altfel, figurează deja sub forma ei aproape definitivă în strofa 5 a fragmentului 2261, 82-83.

A şasea din aceste variante grupate (ms. 2260, 174+224) face parte din manuscrisul *Sarmis* şi debutează printr-un vers al cărui început este asemănător cu cel din *De cîte ori, iubito...* :

„— De cîte ori, iubito, mă uit în ochii tăi
Mi-aduc aminte ceasul, cînd te-am văzut întîi" [16]

---

13 Ms. 2275, 64-66, v. 25.
14 Ms. 2261, 81 v + 82, v. 16.
15 Vv. 39-40.
16 Ms. 2260, 174 + 224, vv. 1-2.

ceea ce confirmă, o dată mai mult, strînsele legături care există între poeziile lui Eminescu din această perioadă [17].

*

Înainte de a aborda ultimul fascicol de variante reunite de Perpessicius sub litera E şi grupînd manuscrisele 2279, 60-60 v, 61 ; 2262, 207-207 v ; 2275, 71-73, putem să aruncăm o privire asupra tuturor variantelor deja analizate şi să rezumăm astfel impresia noastră de ansamblu :

Scăldîndu-se în climatul din „Rugăciunea unui Dac", apropiată de fervoarea iubirii lui Sarmis pentru Tomiris dar înrudită de asemenea cu diferite poeme ale Despărţirii, *Atît de fragedă* apare, în primele sale forme, ca un fel de rugăciune supremă : femeia iubită, pe care destinul a scos-o în calea adoratorului ei, este obiectul unui cult mistic : aceasta dispare în depărtare, pierdută pentru totdeauna, iar iubitul întinde braţele după ea.

Nu e greu să remarcăm diferenţele care separă această schemă generală de cele trei variante foarte apropiate care ne rămîn de studiat.

Dacă în aceste variante, prima strofă nu prezintă nici un element cu adevărat nou, cea de-a doua apare în întregime ca un aport recent : nimic n-o anunţă în variantele anterioare. Mersul uşor al femeii pe covor, foşnetul mătăsii, cutele rochiei lungi sînt tot atîtea detalii care frapează şi care nu fuseseră nicăieri sugerate. Ele au fost păstrate în textul definitiv. Ipoteza care ne vine numaidecît în minte este că ele aparţin unui ansamblu de amintiri legate nu de Veronica Micle, ci de Mite Kremnitz. Evident,

17 Legăturile sînt atît de strînse încît ajungem să considerăm aceste diverse opere ca tot atîtea expresii abia deosebite ale uneia şi aceleiaşi inspiraţii — întocmai ca acele plante vecine care par, la prima vedere, despărţite una de alta şi autonome, dar care de fapt, sub pămînt, trag aceeaşi sevă prin aceleaşi rădăcini.

Atît de fragedă, poezie veroniană, dar oferită ca omagiu Mitei Kremnitz în 1879, nu putea să nu conțină cîteva elemente inspirate de această nouă iubire.

Mite Kremnitz însăși, în *Amintirile* [18] sale, ne furnizează indicații prețioase. Ea povestește cum într-o zi Eminescu, aflat singur cu ea, cedă unei reacții spontane de pasiune și o sărută. Apoi, deschizînd *Infernul* lui Dante, începu să citească vesel celebrul pasaj din cîntul V, episodul sărutului dat de Francesca da Rimini iubitului ei. Din acea zi, adaugă Mite Kremnitz, totul fu dintr-odată schimbat între noi. A doua zi, invitată cu soțul său la un dineu în oraș, ea nu putea nicidecum să-l primească pe Eminescu pentru lecția zilnică de limba română. Eminescu, uitînd parcă această precizare, veni totuși la ea și fu surprins văzînd-o „în rochie elegantă și decoltată". El trebui să plece și tristețea lui îi inspiră milă tinerei femei. În ziua următoare, poetul se prezintă la Mite Kremnitz și, fără să facă lecție sau să rămînă să cineze, se mulțumi să-i întindă o foaie de hîrtie spunîndu-i : „Dumneata ai vrut întotdeauna să ai o poezie dela mine : iat-o, dar nu-i bună de nimic !" Era *Atît de fragedă*.

Mite Kremnitz citi poezia și izbucni în plîns : era fericită și mîndră totodată, adaugă ea : i se părea că un sentiment care l-ar fi încurajat pe poet să creeze devenea, în felul acesta, pe deplin îndreptățit. Conștiința ei se liniștea. Luptase îndelung împotriva milei pe care o încerca pentru Eminescu, milă ce amenința să se transforme în dragoste. Ea nu ascundea de fel poetului obstacolele care îi despărțeau, în special propria sa dragoste pentru soț și copil [19].

---

18 *Amintiri fugare despre Eminescu*, cf. Torouțiu, *Studii și documente literare*, IV, pp. 23 și urm. citat de Perpessicius, vol. II, p. 85.

19 „Vedea zilnic cît de fericită era căsnicia mea, că-mi veneram bărbatul și-mi idolatrizam copilul, că pentru el nu simțeam decît prietenie și că nu trebuia să pronunțe cuvîntul dragoste față de mine" — *Amintiri fugare*, Torouțiu, *op. cit.*, p. 32.

Dacă ne este permis să distingem în strofa 2 din *Atît de fragedă* ecoul uimirii lui Eminescu, în seara cînd Mite Kremnitz i-a apărut în toaletă de gală, putem tot atît de bine să atribuim versurile misterioase din strofa 6 discreției și remușcărilor Mitei Kremnitz :

„Deodată trece-o cugetare,
Un văl pe ochii tăi fierbinți :
E-ntunecoasa renunțare,
E umbra dulcilor dorinți." [20]

Această strofă nu apare schițată decît în grupul ultimelor trei variante. Ea nu este pregătită sau anunțată de nici una din celelalte. Se pare că e vorba aici, într-adevăr, de o aluzie precisă la reticența dureroasă — reală sau imaginată de poet — a Mitei Kremnitz.

Dulcea tristețe a renunțării colorează aceste ultime strofe și dă o coerență neașteptată unor notații răspîndite în variantele precedente, inspirate de o vagă idee de retragere în sine și de neliniște interioară.

Dar, de aici înainte, această zbatere nedefinită ia un sens mai clar : ea devine remușcare. Vina poetului este de a o fi zărit pur și simplu pe această femeie și de a o fi iubit, cînd de fapt trebuia să-i dea pace :

„Că te-am zărit e a mea vină
Și vecinic n-o să mi-o mai iert,
SpășI-voi visul de lumină
Tinzîndu-mi dreapta în deșert." [21]

E o iubire interzisă, o iubire imposibilă, desigur. Dar este totodată — dacă se poate spune — un obstacol fericit, care permite poetului să se simtă realmente condamnat la suferință. Impresia vagă a „obstacolului" se precizează : numai o tortură iluzorie pe care poetul și-o aplică singur : obstacolul este

20 Ms. 2279, 71-73, vv. 21-24.
21 Ms. 2279, 71-73, vv. 29-32.

prezent, evident, de netrecut. Toate variantele, atît de numeroase în cursul a patru-cinci ani, păreau să ajungă, parcă printr-o evoluție tainică, la această formă ultimă a poemului : era de ajuns un episod dureros — seara ratată —, o imagine vie — Mite Kremnitz în toaletă de bal — și o expresie de tristețe, de iubire pe chipul unei femei pe care o iubește de curînd, pentru ca însemnări vechi și oarecum confuze să-și recapete întreaga semnificație. Logodnica pierdută era poate Veronica Micle ; dar cît de bine se potrivesc aceste cuvinte pentru Mite Kremnitz, a cărei tandrețe e cu atît mai tulburătoare, cu cît e supusă unor limite stricte !... ; și tocmai aceste limite sînt la fel de dureroase pentru logodnica pierdută ca și pentru bărbatul care o pierde. În jurul acestei revelații centrale, elementele răspîndite ici-colo în ciorne se organizează, se grupează după o rețetă necesară. Această mînă întinsă într-un gest de disperare va deveni mîna unui om care se roagă. Iar femeia iubită va fi ea însăși o icoană a Fecioarei. Astfel se va putea termina poemul : ultima strofă ne lasă o imagine de puritate îndepărtată, inaccesibilă :

„Ș-o să-mi răsai ca o icoană
A pururi verginei Marii,
Pe fruntea ta purtînd coroană —" [22]

Dar ultimul vers alungă brusc această viziune senină și calmă : un fior de pasiune izbucnește și nimic nu e mai tulburător ca această revenire brutală, ca aceste două întrebări directe, violente, dure :

„Unde te duci ? Cînd o să vii ?" [23]

care vor da fiecare, mai tîrziu, cîte un titlu la două poeme amare :*Te duci...* și *De ce nu-mi vii ?*

Acest ultim vers nu apare decît începînd cu cele trei versiuni care preced imediat versiunea definitivă. Eminescu a ezitat. El scrisese mai întîi :

---

22 *Atît de fragedă*, vv. 33-35.
23 *Ibid.*, v. 36.

în variantele 2279, 60-60v, 61 şi 2262, 207-207 v.

Dar varianta 2279, 71-73 conţine deja redactarea pe care o va adopta în cele din urmă, redactare mai concentrată şi cu o alură mai alertă.

*

Aşa se prezintă poemul *Atît de fragedă ;* el ar merita singur o monografie şi mai amănunţită, atît de bogată este recolta de informaţii şi indicaţii de tot felul pe care ni le furnizează numeroasele sale variante. Un studiu mai amplu n-ar face decît să întărească o certitudine dobîndită încă de pe acum : *Atît de fragedă* este un poem de maturaţie lentă, legat prin fibre numeroase de „Rugăciunea unui Dac" şi inspirat la început de Veronica Micle. Dulcea prinţesă de legendă, dulcea logodnică este pierdută pentru poet. Dar dintr-odată, la Bucureşti, sentimentul acestei pierderi eterne a unei femei foarte îndrăgite se precizează, ia un contur mai clar. Poemul nu şi-a modificat semnificaţia sa profundă. El s-a îmbogăţit cu un anumit număr de detalii mai intime, a pierdut acea alură de vagă tînguire pe care o ia foarte adesea primele variante, a devenit poemul unei suferinţe precise, a dobîndit rapid forma sa definitivă în urma unei experienţe dureroase.

Veronica Micle nu s-a înşelat asupra acestui fapt. Perpesicius publică (vol. II, p. 86) o scrisoare de-a ei către Eminescu, datată din 2 septembrie 1879. Veronica îi adresează complimente poetului, dar îşi exprimă totodată neliniştea şi gelozia : „E un sentiment atît de înalt, atît de curat, atît de adînc — însă adresate (sic) unei fiinţi cu care din nefericire sau din fericire poate eu nu mă pot nici măsura, nici compara... Eminescule, acea poezie e simţită — şi dar eu am dispărut din inima ta — era oare altceva decît inima ta la care eu am ţinut mult mai mult decît am avut aparenţa ? Versurile tale m-au făcut cu durere

să simt că o figură *souvereinement supérieure* [24] m-a alungat afară din sufletul tău, unde poate fără drept și fără veste mă introdusesem" [25].

E de notat că această scrisoare, în care Veronica își exprimă decepția, este datată din 2 septembrie 1879, ora unu noaptea. E o scrisoare încadrată cu negru : Ștefan Micle murise cu cîteva săptămîni mai înainte, la 6 august.

Cînd cunoaștem tulburarea pe care această moarte o aduce în relațiile dintre Eminescu și Veronica Micle și perspectivele pe care le deschide pentru amîndoi, înțelegem mai bine neliniștea tinerei femei.

Se pare că tocmai în momentul în care obstacolul major dispare, Eminescu se încăpățînează să compună poeme care reprezintă tot atîtea obstacole în calea unei iubiri tihnite și durabile.

Se poate remarca, e adevărat, că cele trei poeme *De cîte ori iubito..., Rugăciunea unui dac* și *Atît de fragedă* au fost expediate la Iași înaintea morții lui Ștefan Micle. O scrisoare a Mitei Kremnitz către Iacob Negruzzi, datată din 28 iulie 1879, anunță această viitoare expediere.

Trebuie oare să credem că Eminescu ar fi renunțat să publice *Atît de fragedă* dacă ar fi aflat la timp de moartea lui Ștefan Micle ? Pentru nimic în lume : trei săptămîni se scurg între acest deces și apariția poemului, trei săptămîni în care Eminescu poartă o corespondență neîntreruptă cu Veronica. Ar fi fost ușor pentru el să profite de acest răgaz ca să-i scrie lui Iacob Negruzzi și să-i ceară să nu publice un poem în măsură să stîrnească, fără îndoială, gelozia tinerei femei. E adevărat că Eminescu, printr-un fel de naivitate copilărească, putea să creadă că

---

24 În franțuzește în textul scrisorii și ortografiat în acest fel.

25 Dacă citām acest pasaj, o facem pentru că Perpessicius îi garantează autenticitatea : el se află păstrat la Academia Română și nu este extras dintr-o „culegere" publicată de O. Minar.

Atît de fragedă, poezie veche, începută încă de la Iaşi şi dedicată Mitei Kremnitz într-un moment de pasiune fugitivă, în iunie precedent, nu putea s-o afecteze cu nimic pe Veronica Micle. De altfel, peste cîteva săptămîni, Eminescu va merge la Iaşi şi o va aduce pe Veronica la Bucureşti. Acest fapt, ca şi studiul manuscriselor, mai mult decît scrisoarea îndoielnică publicată de O. Minar în *Dragoste şi poezie* [26], ne permit să credem că *Atît de fragedă* rămîne esenţialmente un poem „veronian", în ciuda unui aport străin al cărui contur am avut grijă să-l delimităm.

AFARĂ-I TOAMNĂ

La 1 octombrie 1879 apar în *Convorbiri literare* şapte poeme de Eminescu, dintre care trei sonete : *Afară-i toamnă, Sunt ani la mijloc, Cînd însuşi glasul* ; două poezii : *Freamăt de codru*, unde melancolia iubirii se îmbină cu regretul naturii pierdute, şi *Revedere*, un delicios poem în formă de baladă populară ; *Foaia veştedă*, o adaptare după Lenau, şi, în sfîrşit, *Despărţire*, un poem de adio unde regăsim, într-un fel, amărăciunea şi disperarea din *Rugăciunea unui dac*.

Cele trei sonete formează un ansamblu. Perpessicius (II, p. 119) afirmă că ele sînt o expresie a aceluiaşi moment psihologic şi că provin din „aceeaşi plasmă comună". Toate trei exprimă, cu cîteva nuanţe de detaliu, nostalgia imperioasă a femeii iubite. Ea este adusă în prezent printr-un efort de imaginaţie şi de dragoste, dar aceasta numai pentru a dispare

---

26 Eminescu ar fi scris în 1886 Veronicăi că pe toate versurile din *Atît de fragedă*, din *De cîte ori, iubito...*, din *Lasă-ţi lumea ta uitată* şi din *Şi dacă ramuri bat în geam* ar trebui citit : „Sunt ale ei..." (Perpessicius, II, p. 86).

imediat și a-l lăsa pe poet într-o stare de emoție și de deznădejde [1].

Afară-i toamnă, la fel ca *Noaptea* și ca *Singurătate*, evocă poezia unui interior călduț : afară vîntul suflă, e toamnă, frunzele cad. Iar tu, tu citești scrisori... Aceste scrisori ajută la retrăirea unei vieți într-un singur ceas. Timpul trece și poetul, dormitînd, se gîndește la zîna Dochia ; ceața nu încetează să crească în jurul lui... Dar deodată, foșnetul unei rochii, sunetul unui pas, străpung liniștea. Mîini subțiri și reci acoperă ochii visătorului solitar.

Acest prim sonet, foarte bogat în emoție lirică, conține eminente calități de formă : Eminescu are grijă îndeosebi de rime. Fiecare cuvînt rodește. Stilul este plin și ferm. În plus, un fel de necesitate internă pare să determine înlănțuirea strofelor : citirea scrisorilor vechi, visarea la gura sobei, evocarea zînei Dochia, apoi a femeii iubite marchează momentele acestei „nopți de toamnă". Nici un detaliu nu este de prisos. Ansamblul este tratat cu un fel de austeritate, de tensiune, pe care nu le anunțau primele variante ale poemului.

*

Perpessicius publică patru manuscrise. De la unul la celălalt, se poate urmări o tendință constantă spre rigurozitate. La început, se pare că Eminescu nu a vrut să-și situeze dintr-odată opera într-un „climat"

---

1 Se cuvine să notăm că cele șapte poeme apărute în octombrie au fost trimise la Iași în perioada dintre moartea lui Ștefan Micle și călătoria Veronicăi la București. Ele au fost definitivate în timpul acestor săptămîni în care poetul, știindu-și iubita liberă în urma morții soțului ei, schițează planuri de viitor : planuri de căsătorie și chiar de convertire la catolicism, pentru ca mariajul să fie mai durabil ! Este imposibil ca starea de spirit a lui Eminescu să nu fi exercitat nici o influență asupra textului celor șapte poeme ale sale (știm că prima lor redactare este făcută cu mai mulți ani în urmă), dacă nu în esență, cel puțin în alegerea unei ciorne sau alteia înainte de a o definitiva.

de toamnă. Astfel, manuscrisul 2268, 14-15, datat din 1876–1877, începe cu notații foarte generale : poetul se lasă pradă reveriei, visează la vremile trecute... Deschide mari volume[2]... Apoi, pe neașteptate, în mijlocul poemului, — introdusă printr-o conjuncție în mod stîngaci plasată la începutul unui vers — apare o desfășurare nouă :

„Dar și mai bine-i, cînd afară-i zloată" [3]

Sonetul pare astfel format din două elemente juxtapuse în mod destul de gratuit. Mai tîrziu, Eminescu, conștient de această stîngăcie, își va începe poemul printr-o aluzie la anotimpul trist care împrumută melancolia sa meditației visătorului. În timp ce manuscrisul 2260, 238, din 1879, debutează prin aceste cuvinte :

„Afară-i iarnă, viscol..." [4]

textul definitiv înlocuiește iarna cu toamna, anotimp romantic, prielnic stărilor de apatie și de retragere în sine...

Eminescu a păstrat pînă la capăt breșa din versul 7, această reluare a mișcării prin conjuncția „dar". În textul definitiv însă, cititorul nu mai încearcă sentimentul penibil că începe o nouă desfășurare. Dimpotrivă, scăldate în aceeași atmosferă de tristețe, diversele ocupații ale poetului se înlănțuie una după alta ca într-un fel de progresie naturală : citirea scrisorilor, apoi meditația asupra vieții care s-a scurs și, în sfîrșit, somnolența visătoare la gura sobei [5].

---

2 Manuscrisele 2261, 139 și 2279, 1, adaugă aici că poetul compune versuri după tipare vechi.

3 Ms. 2261, 139, v. 7.

4 Ms. 2260, 238, v. 1.

5 Să notăm, de asemenea, că Eminescu renunță la unele versuri care conțineau detalii fără îndoială prea prozaice. În manuscrisul 2268, 14-15 el scrisese :

„Astfel mă-ncurc de voie-n dulci nimicuri
De muști mă apăr, cari zboară roată..."

Reclădit cu mai multă rigurozitate, debarasat de unele uşoare trivialităţi, sonetul I, aşa cum îl publică Eminescu, capătă la Bucureşti o semnificaţie pe care nu o avea încă la data primei variante. Accentul e pus mai mult pe scurgerea timpului [6] şi pe minunata vrajă a amintirii care într-o oră ne redă o viaţă [7].

O variantă a aceluiaşi vers 6, publicată în „subsol" de Perpessicius, conţine acest detaliu şi mai pitoresc :

„Sau prind o muscă care zboară roată..."

Perpessicius face o apropiere între aluzia la muşte şi o aluzie analogă, care se găseşte la începutul unei variante din *Atît de fragedă* (ms. 2262, 36 v). Este cert că zborul muştelor şi bîzîitul lor iau în acest fragment *O, tăceţi* (Perpessicius, II, p. 96) o semnificaţie simbolică foarte clară : este vorba de un roi de visuri, din care răsare chipul femeii iubite. O variantă de „subsol" confirmă interpretarea noastră :

„O tăceţi... n-auziţi (voi) zborul cel uşor de visuri multe
Abia zbîrniie subţire ca şi zborul unei muşte."

Dar nu trebuie să împingem prea departe această apropiere.

In varianta în discuţie a poemului *Afară-i toamnă*, muştele nu mai sînt simbolul visurilor : ba dimpotrivă, poetul le alungă şi se apără de ele.

E mai bine să credem că Eminescu, în primele schiţe ale poemului său, voia pur şi simplu să se descrie pe sine sub trăsăturile unui visător lipsit de ocupaţie şi nonşalant — un visător care fumează la gura sobei şi care pică de somn (2261, 139, v. 8), fără ca gestul său de a se apăra de muşte să aibă vreo valoare simbolică.

In manuscrisul 2261, 139, citim în versurile 7-8 :

„Dar şi mai bine-i cînd afară-i zloată
Să stai fumînd la foc..."

Deja, compunînd poemul *Singurătate* (sonetul *Afară-i toamnă* ne pare a fi o simplă reluare, mai scurtă, mai concentrată a acestuia), în care e zugrăvit acelaşi tablou de interior : o cameră călduţă, prielnică visării, — Eminescu adăuga decorului fumul ţigării sale (ms. 2280, 17-18, vv. 33-34, Perpessicius, vol. II, p. 42) :

„Între degete ţigara
Eu mă uit atunci la foc"

Dar el a renunţat, în redactarea definitivă a ambelor poeme, la acest detaliu prea familiar.

6 „Pierzîndu-ţi timpul tău cu dulci nimicuri" (ms. 2260, 238, v. 5) în loc de : „Astfel pierdut de voie-n dulci nimicuri".

7 „Şi într-un ceas gîndeşti la viaţa toată" *(ibid.*, v. 4) în loc de : „Şi-ţi aminteşti pe rînd viaţa toată".

Ultimul terțet nu mai e simpla chemare a unui gest grațios, a unei „surprize" familiare și încîntătoare, ci un fel de evocare în sensul exact al termenului : visul poetului suscită, prin intensitatea sa, apariția tinerei femei. Halucinația este completă și ochii, închiși, simt atingerea iluzorie a mîinilor subțiri și reci.

Celelalte două sonete vor dezvălui că era vorba aici de o simplă viziune, de o fantomă. Amîndouă vor exprima același regret, aceeași implorare și vor sta mărturie disperării în care absența iubitei îl aruncă pe poet.

SUNT ANI LA MIJLOC

Sunt ani la mijloc începe printr-o scurtă aluzie la timpul care se scurge : au trecut ani de la ceasul sfînt al primei întîlniri. Trebuie ca femeia să revină. Ea singură poate inspira poetului cînturi noi. Numai ea e în stare să-i liniștească inima. Zîmbetul ei copilăresc alungă o întreagă viață de durere. De cum o vede zîmbind astfel, poetul simte că propria-i privire arde și sufletul îi crește.

Perpessicius remarcă, cu multă justețe (II, p. 118), că acest al doilea sonet se leagă de primul prin intermediul unei notații aflată în variantele poemului *Afară-i toamnă*, la care ne-am referit deja, și anume :

„Faci versuri nouă după vechi tipicuri" [1]

Așadar, această înnoire a activității poetice, pe care poetul o datorează melancoliei sale solitare [2],

1 Ms. 2261, 139, v. 2.

2 Să notăm în treacăt că în *Singurătate*, a cărei inspirație este în mod hotărît înrudită cu cea din *Afară-i toamnă*, întîlnim deja acest catren :

„Dar atuncea grieri, șoareci,
Cu ușor — măruntul mers,
Readuc melancolia-mi,
Iară ea se face vers."
(Singurătate, vv. 25-29).

trebuie acum să fie stimulată de către femeie, prin miracolul prezenței sale :

„Și cînturi nouă smulge tu din lîră-mi."

Se poate observa, de asemenea, că este vorba aici de o temă foarte generală a lirismului eminescian : femeia este necesară inspirației. În schimbul acestui dar misterios, ea cîștigă nemurirea. Dar, vai, ea nu e de loc conștientă de rolul pe care-l poate juca și nu pare să aprecieze cîtuși de puțin victoria pe care ar putea-o obține, prin intermediul poetului, asupra timpului. Aici izbucnește drama : prin magia verbului său, poetul e capabil să înalțe deasupra veacurilor imaginea iubitei. E de ajuns ca iubita să consimtă în schimb, să învingă, prin prezența ei, scurgerea timpului. Versurile :

„Iar cînd te văd zîmbind copilărește,
Se stinge-atunci o viață de durere" [3]

vădesc puterea acestui zîmbet : el alungă singur o întreagă existență petrecută în suferință. Dar, din nefericire, femeia nu-și cunoaște propriile posibilități, nici dimensiunile puterii sale.

Întregul sonet *Sunt ani la mijloc* se sprijină pe acest contrast între chemarea înflăcărată lansată de poet și certitudinea care își croiește drum în el : chemarea sa nu va fi nici auzită, nici înțeleasă.

*

Este demn de remarcat faptul că acest *nu știi*, care anunță în chip ciudat începutul poemului *Nu mă înțelegi* [4], apare în prima variantă a poeziei *Sunt ani la mijloc*, — o strofă de opt versuri pe care Perpessicius [5] o datează aproximativ din 1872.

---

3 Vv. 12-13.
4 Cf. mai jos, p. 555.
5 Ms. 2259, 151, 152 v. Cf. Perpessicius, vol. II, p. 119.

Nu e mai puțin demn de remarcat nici faptul că această primă variantă are aspectul unui fel de joc tehnic, de tur de forță : e vorba de o suită de versuri în „ottava rima", pe care Eminescu încearcă s-o construiască după un model italian [6] și a cărei substanță pare să nu prezinte pentru poet decît un interes secundar, — interesul principal fiind acela al structurii și îndeosebi al înlănțuirii ritmice [7].

Apoi, treptat, Eminescu toarnă în acest tipar o gîndire lirică din ce în ce mai bogată. Mai mult, pe măsură ce gîndirea se îmbogățește, problema formei ritmice și strofice își pierde din importanță, sau cel puțin primește o soluționare ce poate fi numită banală : aceea a sonetului tradițional.

Într-adevăr, în varianta a patra (ms. 2278, 46), pe care Perpessicius o datează din 1876, apelul la influența binefăcătoare a femeii se exprimă în forma unui sonet.

---

6 Cf. Perpessicius, II, p. 119, unde este emisă ipoteza unei influențe exercitate asupra lui Eminescu de Tasso, prin *Torquato Tasso* de Goethe. Numele propriu *Clara*, inserat în varianta 2278, 46 ar fi o dovadă în această privință.

7 Este de notat că această primă variantă (2259, 151) era redactată într-un ritm zis „trohaic" :

„Nu știi cum a ta apropiere
Sufletul din mine-a liniștit."

Apoi, Eminescu, pe ciornă, fără a corecta măcar majusculele inițialelor de vers, adaugă monosilabe care transformă ritmul inițial și-i dă un caracter iambic :

„Tu Nu știi cum a ta apropiere
Tot Sufletul din mine-a liniștit."

Această modificare prezintă un foarte mare interes. Ea face, dacă ne gîndim, să se reducă la zero importanța pe care anumiți critici români au dat-o problemelor ritmului în poezia lui Eminescu. Unii au mers pînă la a clasa operele lui Eminescu în categorii lirice (dacă nu în serii cronologice) după ritmul poemelor, ritmul iambic trădînd mai multă emoție, mai mult pesimism decît ritmul trohaic și fiind caracteristic pentru a doua parte a operei eminesciene. Asemenea edificii se prăbușesc în fața constatării acestui simplu fapt : Eminescu putea să schimbe ritmul printr-un artificiu pur formal, fără să afecteze substanța poemului.

O dată ales acest tipar, Eminescu toarnă în el succesiv patru meditații lirice, care suferă — în mod foarte curios și printr-un progres interesant de urmărit — o metamorfoză continuă.

Mai întîi, manuscrisul 2278, 46 din 1876, oricare ar fi dependența sa de Goethe, se alătură unei întregi serii de teme caracteristice primei etape a lirismului eminescian : femeia e un înger trimis de ceruri. Dar e un înger al morții, un înger care a primit deconcertanta misiune de a provoca moartea poetului.

„C-un înger ești al cerurilor sfinte
Atît de blînd și-atîta de cuminte
Ca să m-adormi pe veci ai fost trimes." [8]

Și acest înger nu știe cît de plăcută e apropierea sa pentru victimă, — a cărei ciudată dorință o ignoră de asemenea :

„Că moartea mea din gura ta aș cere,
Să sorb în suflet glasul tău iubit —
Căci curge lin ca lamura de miere
Și-apoi să mor — odată fericit." [9]

Printr-o curioasă răsturnare, de tipul căreia am mai găsit deja exemple [10], îngerul morții devine el însuși dacă nu un înger mort, o femeie moartă, cel puțin o creatură pierdută pentru poet și a cărei absență el o regretă cu amărăciune. Metamorfoza apare în varianta 2259, 323–324, datată de Perpessicius din 1878. Această datare, dacă ne putem încrede cu totul în ea, este revelatoare : Eminescu se afla atunci la București, el o părăsise pe Veronica Micle, iar apostrofa adresată tinerei Clara — care putea, încă din 1876, să fie adresată deopotrivă Veronicăi — ia o semnificație precisă : poetul nu va uita niciodată

8 Ms. 2278, 46, vv. 6-8.
9 *Ibid.*, vv. 11-14.
10 Vezi mai sus, p. 190.

acești ochi mari și dulci și această mînă rece [11], el va păstra prezentă amintirea acestei frumuseți :

„Pe veci pierduto, vecinic adorată" [12]

Vocabularul este aici religios și chiar dacă femeia nu mai e numită în mod expres un înger, ca în varianta precedentă, ea este totuși obiectul unui fel de cult. Chiar dacă nu mai e îngerul morții și nu mai e trimisă pe pămînt pentru a da poetului somnul cel de veci, amintirea ei ține încă trează dorința funebră, *ș-apoi să mor*, care ne face să ne gîndim la faimosul „Să vezi Neapole și apoi să mori" și pe care Eminescu nu va întîrzia, din fericire, să o elimine.

El păstrează această dorință și în versiunea 2261, 138, dar poemul ia aici un sens nou, sau mai degrabă devine — la drept vorbind — un poem al despărțirii ; primul vers :

„Sunt ani la mijloc și-ncă mulți vor trece"

se clarifică prin al doilea într-un mod care înlătură orice ambiguitate :

„Din ceasul sfînt în care ne-ntîlnirăm"

Altă schimbare : o rugăminte este adresată femeii iubite, și anume să accepte să-i inspire poetului noi cînturi. Dar această influență îndepărtată nu egalează farmecul prezenței. *Ah, unde ești ?* izbucnește iubitul. Și această întrebare se transformă curînd — adică în versiunea care precede imediat textul definitiv — într-o chemare precisă, într-un strigăt :

---

11 V. 4 : „Cu ochii mari și dulci cu mînă rece". Notația mîinii reci a înlocuit în mod ciudat pe cea a gurii fierbinți, *din gura ta fierbinte*, din varianta precedentă (v. 4) și detaliul merită înregistrat.

12 V. 8. Acest vers va dispare din *Sunt ani la mijloc*, dar îl regăsim în variantele poemului *Cînd însuși glasul*, contemporane cu cele pe care le studiem, și e inserat în *Cînd însuși glasul* la versul 14.

O, *vino iar !* [13] Din acel moment gîndirea funebră care încheia variantele precedente nu mai are sens. Ea dispare în folosul unei notații noi : cînd te văd zîmbind ca un copil, toată viața-mi de durere se stinge :

„Privirea-mi arde, inima îmi crește." [14]

notație care aparține unui cu totul alt registru decît acela al chemării la moarte și se leagă mai degrabă de ciclul fericirii de a iubi și al fericirilor promise sau visate.

*

Așa se prezintă, urmărit de-a lungul avatarurilor sale, poemul *Sunt ani la mijloc* care oferă — în mod privilegiat, e adevărat, — posibilitatea unui „studiu de geneză" : „momentele" se înlănțuie cu claritate, iar orientarea e limpede de la un capăt la altul al traseului. Am văzut cum, pornind de la o încercare gratuită, — prin formă și prin fond totodată — Eminescu se îndreaptă spre compunerea unei opere din ce în ce mai legate de stările sale sufletești. Despărțirea, concepută mai întîi sub aspectul unei morți pur imaginare, devine o experiență dureroasă. Poetul încearcă s-o alunge reclamînd din nou o prezență — și pe un ton pe care durata acestei încercări îl va face din ce în ce mai patetic.

CÎND ÎNSUȘI GLASUL

Ultimul din cele trei sonete apărute împreună la 1 octombrie 1879 este considerat în genere ca una din capodoperele lui Eminescu și una din comorile cele mai prețioase ale poeziei lirice românești. Fără îndoială că noblețea ritmului, melancolia inspirației

13 Ms. 2260, 236, v. 5.
14 V. 14.

și muzica extraordinară a cuvintelor se unesc pentru a face din acest poem un fel de model al genului.

Prima variantă datează din anii 1875–1876. Manuscrisul 2281, 68 conține deja ideea centrală : poetul obosit își vede apărînd iubita sub înfățișarea unui înger zîmbitor „trist și blond". În textul definitiv, această apariție nu mai e decît un vis, dorit, cerut cu o insistență patetică.

Să notăm, de asemenea, că în versiunile intermediare (2289, 68 și 2268, 11 v) chemarea către iubită este lansată de poetul care visează că e muritor și i se pare că aude deja groparii în pragul ușii... Eminescu va renunța la acest proiect — așa cum a renunțat, în elaborarea sonetului precedent, la tema propriei sale morți — și va relua tema familiară a somnului populat de vise.

În acest vis femeia — înger apare curînd, încă din manuascrisul 2268, 12 datat din anii 1876–1877, ca un personaj semi-divin. Cuvintele folosite de Eminescu în invocația sa aparțin vocabularului religios :

„Suflet, amar, speranță și viață" [1]

și ne putem întreba dacă în versul :

„Luceafăr serii, stea de dimineață" [2]

care evocă *stella matutina* din litaniile latine, nu există chiar un ecou al formulelor consacrate Fecioarei. Oricum, vom reține cu interes această aluzie la astrul mistic, la Hyperion. Detaliu curios, — și care

1 V. 9. Nu putem să nu fim frapați de rezonanța evanghelică a acestui sfîrșit de vers. Să notăm că întregul poem e marcat de o „dulce evlavie" și că termenul *evlavie* apare în mod constant în versul 2 al tuturor variantelor, pînă la versiunea definitivă.

2 V. 11. Perpessicius (II, p. 127) apropie aceste versuri de o schiță care figurează în manuscrisul 2277, 46, premergător poemului *Trecut-au anii* (cf. vol. III, p. 142), datat tot din 1878 și unde apare aceeași imagine.

ne-ar furniza o confirmare, dacă am avea nevoie, — în versul 9 al ultimei variante găsim această chemare, păstrată în versiunea definitivă :

„Cobori incet..." [3]

care anunță, în mod ciudat, invocația repetată de trei ori în *Luceafărul :*

„Cobori în jos, luceafăr blînd..." [4]

Este cert că în această perioadă noțiunea de luceafăr de seară nu e legată la Eminescu de personajul semi-divin care ia înfățișarea unui prinț fermecător. Luceafărul este încă iubita, dar deja această mișcare de coborîre lină simbolizează o promisiune de fericire și de iubire [5].

„Răsai din umbra vremilor încoace"

„Răsai din nou pe bolta cea albastră
Și fii pe veci luceafăr blînd de seară
Pe-a lumii mări o stea de dimineață

Un îndreptar la mîntuirea noastră
Tu fă iar(ăși) gîndirilor să pară
Viața vis și visul o viață."

Exceptînd ultimele două versuri, textul seamănă în mod ciudat cu un imn închinat Fecioarei. Cuvîntul *mîntuirea* cofirmă interpretarea pe care o dăm mai sus. Eminescu transpune în lirica sa erotică teme de mistică religioasă și îndeosebi de mistică mariată. Și această transpunere merge mai departe decît alegoriile de tipul *Venere și Madonă*, ea merge pînă la a împrumuta formule precise și imagini foarte concrete.

3 Ms. 2260, 235.
4 Vv. 49, 105, 377.
5 Nu trebuie neglijată aici posibilitatea unei comparații cu versurile 9-10 ale sonetului precedent : apropierea tinerei femei alină inima poetului întocmai ca steaua care răsare în tăcerea nopții :

„Ca răsărirea stelei în tăcere"

Este un detaliu demn de reținut dacă vrem să înregistrăm în varietatea și bogăția lor toate componentele temei luceafărului.

Luceafăr sau înger, femeia pe care poetul o cheamă va coborî *din neguri reci*, pe care sîntem îndreptățiți să le considerăm un simbol al timpului trecut. Versul 7 din versiunea definitivă este explicit :

„Răsai din umbra vremurilor încoace".

În varianta mai sus amintită (2277, 46), citim deja în primul vers al primului terțet :

„Răsai din nou pe bolta cea albastră"

și această reapariție, această prezență trebuia deja să producă miracolul atît de rîvnit :

„Tu fă iarăși gîndirilor să pară
Viața vis și visul o viață."

În sonetul nostru, de asemenea, iubita trebuie să apară ca într-un vis :

„Ca să te văd venind — ca-n vis, așa vii !" [6]

Abolind timpul, visul va face ca iubita pierdută să fie prezentă, și încă de o prezență cu totul trupească :

„Să simt fiorii stringerii în brațe —" [7]

Prezența restituită : iată miracolul produs de această magie. Și acest înger zîmbitor, pătruns de o dragoste cu totul omenească, va fi veșnic venerat :

„Pe veci pierduto, vecinic adorato !" [8]

*

Că un asemenea poem este de inspirație „veroniană", o dovedesc data primelor variante și indicația precisă din manuscrisul 2268, 12.[9] Versul final, de atîtea ori citat, apare izolat într-un manuscris (2283, 104 v) pe care Perpessicius îl datează din pe-

6 V. 8.
7 V. 13.
8 V. 14.
9 Perpessicius vrea ca prenumele *Ana* din versul 3 să fie interpretat ca un substitut al Veronicăi : *„O, al tău suflet, Anna, îndura-vei...?"*

rioada cînd Eminescu se găsea încă la Iaşi [10]. Totuşi, e penibil să interpretăm poemul *Cînd însuşi glasul* pe baza evenimentelor pur biografice : la Iaşi, Veronica Micle nu e pierdută definitiv pentru poet. Trebuie oare să admitem şi aici, cum am făcut cînd am analizat *Departe sunt de tine*, că despărţirea este cu totul morală şi că Eminescu exprimă prin acest veşnic adio sentimentul că o iubire doar visată este, hotărît lucru, imposibilă pentru el ? Studiul variantelor 2289, 68, 2268, 12, 2268, 11 v ne sugerează o altă explicaţie. În aceste schiţe, am văzut mai sus, somnul care împovărează gîndurile poetului este somnul morţii :

„Visez că mort eu sunt..." [11]

Această temă lirică — poetul muribund, cheminduşi iubita, — era oarecum gratuită la Iaşi şi ţinea de un romantism prea facil. Ea dispare încă de la prima variantă pe care Perpessicius o datează de Bucureşti : în 1878, sonetul atinge dintr-odată forma sa aproape definitivă şi nu mai e vorba nici de gropari, nici de lumini de torţe. Despărţirea patetică a căpătat un sens nou. Eminescu poate rămîne credincios inspiraţiei din prima variantă, în plus propria-i experienţă face să crească în ochii săi valoarea textului pe care-l scrisese mai întîi : el poate să elimine, fără pagubă, tema tradiţională a morţii imaginate, care se introdusese pentru un timp cu de la sine putere, — asemenea unei tentaţii căreia nu i se poate rezista, — în strofele iniţiale. Sonetul rămîne un imn de despărţire, nu de despărţire fictivă şi excesiv de dramatică, ci reală. Şi nimic nu e mai uşor ca acest joc, ca această alternanţă între vis şi viaţă, — pentru a folosi o antiteză îndrăgită de Eminescu însuşi — viaţa realizînd, într-un mod neaşteptat şi crud totodată, experienţa sugerată de vis.

10 Vezi mai sus, p. 276.
11 Ms. 2289, 68, v. 9.

FREAMĂT DE CODRU

Tema iubirii pierdute este reluată încă o dată de Eminescu într-o poezie care face parte din același grup trimis la Iași în 1879. Pe un ritm de poezie populară și într-o formă strofică abil concepută, regretul fericirii pierdute se exprimă din nou, dar aici natura ia parte la durerea poetului, ea este cea care se neliniștește și-i adresează acestuia întrebări prin mesagerii ei : cucul și izvorul. E ușor să relevăm procedeul romantic în această strînsă uniune a temei iubirii și a temei naturii. Totuși, *Freamăt de codru* rămîne o operă absolut originală : îi gustăm savoarea unică chiar și atunci cînd încercăm s-o comparăm cu poezii analoge din alte literaturi. Lenau, bunăoară, cu care îl putem asemăna pe Eminescu, cunoaște și el bine melancolia toamnelor. Poemele de tipul „Herbstlied" abundă în opera sa. E ușor să stabilim o apropiere între versurile din *Freamăt de codru* și acelea din „Herbstklage", de pildă, în care pădurea ia parte la suferința poetului :

„Fragend rauscht es aus dem Wald :
„Hat dein Herz sein Glück gefunden ?" [1]

Dar întrebarea rămîne vagă, așa cum vag este și personajul *Lenz*, această încarnare a primăverii, care nu are nimic din farmecul unui *Făt-Frumos*. În comparație cu această tînguire autumnală, *Freamăt de codru* pare mult mai bogat și pătruns de un soi de realism liric care emoționează imediat. Cucul și izvorul evocă amintiri care iau aspectul unor mici tablouri încîntătoare : așa este acest gest al tinerei femei care apucă o ramură de tei și primește o ploaie de flori albe, sau atitudinea sa pe malul apei : își contemplă chipul reflectat, apoi, visătoare, atinge ușor unda lină cu piciorul.

---

1 *Herbstklage*, vv. 11-12 : „Din codru iese-un foșnet care-ntreabă : «Inima ta și-a găsit fericirea ?»".

Precizia acestor amintiri face cu atît mai dureroasă strofa 7, unde se exprimă marele regret „Nu mai vine !", ca și strofa ultimă unde reîntîlnim rugămintea stăruitoare din sonetele precedente : „Revino iarăși... !".

Meditație pe malul unui lac care sclipește în soare, conversație familiară cu o natură care rămîne imuabilă în timp ce iubirea trece, *Freamăt de codru*, ca și *Lacul* și atîtea alte poeme, poate să ne pară tributar locurilor comune ale romantismului. În realitate, tonul poemului (melancolia se nuanțează cu un soi de umor, subliniat de minusculul și curiosul vers 6[2] de la sfîrșitul fiecărei strofe, iar intimitatea poetului cu arborii, cu animalele, cu izvoarele păstrează o prospețime caldă, țărănească chiar), acest ton liric și naiv totodată aparține în exclusivitate lui Eminescu. Aici, o cercetare a influențelor apare desigur inutilă, de vreme ce influența imediată e prea evidentă și nu știrbește cu nimic originalitatea care strălucește dincolo de orice imitație vizibilă.

---

2 Să notăm neîntîrziat valoarea ritmică a acestui vers minuscul, care, departe de a fi un simplu ecou al ultimului vers al strofei, poartă dimpotrivă o semnificație stilistică extrem de bogată. Ar trebui să examinăm separat aceste mici versuri și să arătăm misiunea asumată de fiecare din ele, de la o strofă la alta. Pitorescul substantiv :

„Pitpalacul"

plin de savoare, sau verbul :

„Se asvirle"

care exprimă în chip atît de fericit fuga apei repezi, diferă de formule ca :

„Vara-ntreagă"

sau :

„Să fim singuri"

care sînt pline de emoție : în aceste cuvinte este cuprins esențialul întregului poem. Cu o artă foarte sigură, Eminescu păstrează tonul poeziei populare, dar folosește resursele unei versificații savante, extrem de abile. Acest amestec de simplitate și de artă rafinată dă unei poezii ca *Freamăt de codru* întregul ei preț.

*

Nu posedăm decît două manuscrise din *Freamăt de codru*. Unul (2283, 49–50) datat din preajma anilor 1877–1878, iar altul (2279, 66–69), din 1879.

Dacă data celui de-al doilea manuscris nu lasă nici o îndoială, – și este evident că nostalgia verii pierdute îl chinuie pe poet la București, printre grijile și ostenelile în care își tîrăște mizerabila sa viață, – ne-ar place ca prima versiune să fi fost scrisă la Iași. De altfel, Perpessicius constată că ea este redactată cu cerneală violetă și pe un caiet „de Iași" [3].

Manuscrisul 2283, 49–50 nu conține nici o aluzie la o iubire pierdută. Cele șase strofe de la început sînt consacrate ca și primele trei din versiunea definitivă aceleiași „rătăciri" poetice în inima codrilor. Apoi, în strofa 7, poetul se adresează stejarului și îi declară că dorește să rămînă alături de el. Dar stejarul, cu tristețe, dezaprobă o astfel de dorință : viața noastră, spune el, este *încîntată*, a ta e *întunecată*. Și poemul se termină cu aceste două versuri pe care le vom regăsi aproape intacte în versiunea din 1879 :

„De-unde vii te-ntoarce iarăși
Să fim singuri." [4]

Este vorba în fond de un imn închinat frumuseții naturii și oaspeților ei care duc o existență misterioasă, magică – (și cuvîntul *încîntată* trebuie luat în sensul său cel mai profund : „vrăjită") – foarte diferită de existența „întunecată" a celor de la oraș. Să

---

3 Nu este exclus totuși, adaugă Perpessicius, ca acest text să aparțină unei epoci mai tîrzii și să dateze din București. Editorul nu arată motivele pe care își fundamentează această ipoteză : ea este desigur inutilă, iar contrastul între o variantă și cealaltă apare mai clar și mai explicabil în măsura în care prima e despărțită de cea de-a doua prin marea călătorie din toamna anului 1877 (cf. Perpessicius, vol. II, p. 131).

4 Vv. 47-48.

notăm că acest verb *a întuneca* e legat la Eminescu de expresia pesimismului său personal : *mă întunec !* de pildă, pe care-l citim la sfîrșitul sonetului *Trecut-au anii*, este o exclamație dureroasă prin care poetul își exprimă disperarea în fața scurgerii rapide a timpului.

Această excludere a poetului din mediul vrăjit al naturii echivalează cu un blestem. Ea se opune unui demers de tonalitate contrară prin care, totuși aceeași natură îi adresează o invitație și o chemare : *O, rămîi, rămîi la mine*, demers studiat de noi cînd am analizat poemul ce poartă chiar acest titlu : *O, rămîi.*

Cum primele variante ale poemelor *O, rămîi* (2289, 53) și *Freamăt de codru* (2283, 49–50) sînt contemporane (1877), se poate crede că Eminescu a vrut să cînte două „momente" lirice ale dialogului său cu natura : primul, marcat de chemarea pădurii, chemare la care poetul nu mai poate răspunde, deoarece și-a pierdut tinerețea — și iese de bună voie din codru — al doilea, marcat de rugămintea poetului, de dorința lui fierbinte de a fi primit ca tovarăș — iar codrul îi răspunde prin intermediul stejarului : „imposibil ! să plece !".

Ceva mai tîrziu, Eminescu reia textul și-l îmbogățește în mod foarte curios. De la opt, strofele ajung în manuscrisul 2279, 66–69 la unsprezece, înainte de a reveni iar la opt, în versiunea definitivă. Dar în special semnificația generală a poemului suferă o profundă metamorfoză.

Pădurea nu mai este locul vrăjit unde poetul nu mai are acces, ea este un paradis pierdut și acest paradis plînge absența unuia dintre oaspeții săi... Cucul cîntă, dar pentru a întreba :

„— Unde-i sora
Viselor noastre de vară ?" [5]

5 Vv. 31-32.

Printr-o „convertire" neașteptată și care merită cea mai vie atenție, temele de detaliu care îmbogățeau variantele poemului O, *rămîi* sînt reluate, folosite, dar nu fără să fi suferit modificări esențiale.

Mai întîi, nu mai există nici un prinț, ci o regină, o prințesă :

„— Unde mi-i crăiasa oare ?" [6]

Gesturile melancolice atribuite prințului și în special acesta :

„În a apei strălucire
Întinzînd piciorul gol" [7]

sînt acum săvîrșite de prințesă :

„Să m-atingă visătoare
Cu piciorul ?" [8]

Mai mult, notații precise ca aceea a tovărășiei pe care poetul dorea s-o întrețină cu codrul :

„Și cu noi te prinzi tovarăș" [9]

sînt reluate într-un sens cu totul diferit :

„Ce frumos era în crînguri
Cînd cu ea m-am prins tovarăș !" [10]

Chiar și opoziția semnificativă *încîntată-întunecată*, aplicată odinioară vieții pe care o duce pădurea pe de o parte și vieții pe care o duce oaspetele său de cealaltă parte, reapare în același loc, la rimă, în ultima strofă a ambelor variante, dar ea califică de data aceasta același univers, *încîntat* altădată, *întunecat* acum.

Mai mult, — și aici substituirea aduce cu un joc de cuvinte — ultimele două versuri :

---

6 Ms. 2279, 66-69, v. 50.
7 *O, rămîi*, vv. 15-16.
8 Ms. 2279, 66-69, vv. 53-54.
9 Ms. 2283, 49-50, v. 44.
10 Ms. 2279, 66-69, vv. 61-62.

„De-unde vii te-ntoarce iarăşi
Să fim singuri" [11]

iau forma :

„De-unde eşti, revino iarăşi,
Să fim singuri !" [12]

Nu mai este vorba de o injoncţiune lansată de un personaj simbolic, — un copac, prezentat ca o fiinţă vorbitoare printr-un soi de animism, — ci de o chemare adresată de poet iubitei sale, iar adjectivul *singuri* nu se mai referă la copacii din pădure, ci la cei doi îndrăgostiţi. Există aici un fel de modificare voită a fondului, asociată cu o păstrare de asemenea voită, a expresiei. Şi această reutilizare aproape parcimonioasă a unui text deja scris, folosirea lui pentru a traduce o inspiraţie complet nouă prezintă un caracter de joc verbal, — de glumă aproape. Dar ideea nouă, turnată în vechiul tipar, este tristă şi se creează un contrast între această doleanţă îndurerată şi soiul de umor pe care tocmai l-am descoperit în structura materială a bucăţii.

E adevărat că putem tot atît de bine să nu vedem doar un simplu joc verbal în această practică eminesciană, — frecventă şi care nu se limitează la textul pe care-l studiem, — practică pe care noi o vom numi *reutilizarea temelor* : trebuie poate să vedem în aceasta o atitudine deliberată a poetului faţă de propriile sale scrieri. El le redactează, le păstrează, le regăseşte — şi i se par capabile să traducă, cu preţul cîtorva schimbări, noua sa inspiraţie. Această reutilizare a temelor apare ca o afirmare a unei continuităţi menţinute în ciuda avatarurilor : avatarul nu este de aşa natură încît varianta anterioară să nu mai fie valabilă.

Fiind vorba de un poet ca Eminescu, hărţuit de polemica timpului, de ameninţarea care apasă asu-

11 Ms. 2283, 49-50, vv. 47-48.
12 Ms. 2279, 66-69, vv. 65-66.

pra permanenței ființei, trebuie să avem grijă să nu tratăm cu ușurință atitudini semnificative : aceea pe care tocmai am relevat-o, dacă o examinăm cu atenție, poate să ne furnizeze într-o anumită măsură cheia — dacă nu a creației poetice, cel puțin a alegerii temelor, a genezei lor în lirica lui Eminescu.

REVEDERE

Scurta poezie *Revedere* e scrisă în stilul și ritmul cîntecelor populare. Trebuie s-o apropiem de piese ca *La mijloc de codru des*, *Ce te legeni codrule*, *Doina*, de poemul de tinerețe *De-aș avea...* și chiar de *Călin*, atît de înrudit prin inspirație cu temele literaturii țărănești. În realitate, această nomenclatură nu grupează decît un număr neînsemnat de versuri în comparație cu suma considerabilă de poezii zise populare, culese de Eminescu încă din prima tinerețe și acumulate în manuscrisele sale. Murărașu, în ediția pe care o prezintă din această „literatură populară" [1], enumeră nu mai puțin de 28 de caiete. Sub titlul colectiv de „lirică populară", el publică 390 bucăți a căror lungime medie este aproape cît aceea a poemului *Revedere*. La această cantitate apreciabilă, se adaugă baladele, basmele, cîntecele diverse și ghicitorile sau proverbele.

Dacă am vrea să studiem originile acestei preocupări a lui Eminescu, ar trebui mai întîi să ne întoarcem la elanul colectiv care i-a animat pe scriitorii și istoricii români spre mijlocul secolului : cei ca Russo, Kogălniceanu, Alecsandri și-au consacrat eforturile pentru a culege toate mărturiile despre vitalitatea spirituală națională, să inventarieze cîntece și balade cu care se hrănea lirica țărănească și să facă cunoscute întregii națiuni bogățiile de poezie

1 M. Eminescu, *Literatură populară. Ediție comentată*, în colecția *Clasicii români comentați*, *Scrisul românesc*, Craiova.

spontană cu care se putea mîndri și care puteau s-o încurajeze să creadă în destinul său. Astfel, preocupările de ordin politic nu au lipsit dintr-o asemenea renaștere.

Eminescu putea să urmeze exemplul marilor culegători de texte ca Anton Pann sau Ispirescu, ori al poetului Alecsandri a cărei primă culegere apare în 1852, sau chiar al prietenului său Creangă, povestitorul popular prin excelență.

Dar, în egală măsură, și formația lui intelectuală îl determină să se intereseze de manifestările literare spontane ale poporului român. La Viena, apoi la Berlin, student în filozofie, el se informează despre doctrinele foarte recente lansate de *Völkerpsychologie*[2] și urmează chiar această disciplină nouă[3] în cadrul învățămîntului universitar german.

Eminescu nu s-a mulțumit să pună în versuri basme și legende, el s-a angajat să culeagă personal pe teren, dacă se poate spune, bogățiile solului național. În timpul escapadelor sale din tinerețe, el a străbătut provinciile țării de unde a cules o abundentă recoltă.

La București, în 1869, Eminescu se înrolează chiar într-o echipă de cercetători : se înscrie la societatea *Orientul* și o dare de seamă de la ședința din 29 iunie 1869 ne informează că este membrul unei comisii însărcinate să inventarieze comori folclorice din Moldova. Plecarea la Viena, în toamna aceluiași an, nu-i permite să-și îndeplinească misiunea, dar mai tîrziu, reîntors în Moldova, el nu încetează să-și îmbogățească, prin anchete și conversații cu povestitori

---

2 În 1859 apare revista *Zeitschrift für Völkerpslchologie* sub direcția lui Steinthal și Lazarus (cf. Murărașu, *op. cit.* p. 22).

3 Într-un manuscris care datează din anii 1871-1873, 2285, 3-48, Eminescu rezumă un articol intitulat *Einleitende Gedanke über. Völkerpsychologie*, apărut în aceeași *Zeitschrift* și de care compatriotul său Xenopol se interesase cu ardoare în aceeași perioadă *(Id., ibid.)*.

rafinați — Ion Creangă în special, — documentația deja foarte abundentă.

Firește, culegerea de poezii populare lăsate de Eminescu în manuscris nu satisface cîtuși de puțin exigențele noastre actuale în materie de folclor.

Ni se pare că aceste poeme nu sînt redate cu o exactitate riguroasă. Am vrea să știm locul și data cînd au fost culese, să avem informații despre persoanele care le-au dictat poetului. În linii mari, am vrea ca fiecare poem să fie însoțit de un mic studiu care să ne permită să-l datăm măcar cu aproximație și să-i determinăm locul de origine. Dar lui Eminescu, ca și lui Alecsandri, nu-i pasă de metodele științifice moderne. Ca și Alecsandri el își permite să modifice, din motive artistice, textele pe care le culege. Nu mai e vorba de o transcriere fidelă, ci mai degrabă de o prelucrare în care aportul scriitorului rafinat se adaugă poemului inițial și nu este întotdeauna ușor de stabilit cînd începe unul și cînd se termină celălalt.

Dar problema care ne preocupă aici nu este de a determina în ce măsură Eminescu modifică textul pe care-l preia de la tradiția populară : este vorba mai degrabă de a ști cum în unele din poeziile sale zise savante, rămîne credincios unui tip de structură direct inspirată de lirica populară. Ar trebui să mergem mai departe și să ne întrebăm dacă, în linii mari, anumite teme lirice nu sînt la Eminescu ecoul unor preocupări vagi, al unor elanuri aproape mistice sădite în sufletul românesc și pe care le exprimă doinele și poemele populare.

Să ne mărginim aici la a compara poezia *Revedere*, așa cum o publică Eminescu în 1879, cu variantele pe care le-a lăsat în manuscrise. Aceste variante sînt simple ciorne juxtapuse pe fila 86 v° a manuscrisului 2283. Perpessicius, studiind îndeaproape scrisul și culoarea cernelii, ajunge să determine un anumit număr de „straturi" eșalonate în timp pe distanța a trei ani — între 1876 și 1879. Ultimul, acela

pe care Perpessicius îl desemnează prin Indicativul II. 2283, 86 v°, grupează într-o ordine logică seriile juxtapuse ale fragmentelor precedente.

Începutul are o alură de-a dreptul populară :

„Oliolio codruțule
Ce mai faci drăguțule ?"

La această întrebare, pusă pe un ton familiar și introdusă prin interjecția de chemare *oliolio*, codrul nu va răspunde decît mai tîrziu. Prima „strofă", — dacă pot fi numite astfel primele douăsprezece versuri ale poemului, despărțite de celelalte opt printr-un mic interval, — se continuă cu un fel de compliment sau dovadă de recunoștință : dacă pădurea își agită frunzișul, o face — se pare — la cererea omului, iar dacă îi povestește acestuia legende, o face pentru a-l adormi în iarbă.

Vizitatorul destăinuie marii sale prietene că a trăit timp îndelungat și că a străbătut multe țări de cînd a părăsit-o.

Pădurea răspunde la întrebarea pusă la început : iarna, ascultă lupul urlînd la margini de pîriu, iar vara (Eminescu a schimbat apoi *vara* în *vecinic* adică nu numai vara, ci continuu, neîntrerupt), ea ascultă *doina* care-i leagănă frunzișul.

Așa se prezintă acest prim text, de o prospețime cu totul spontană și foarte apropiat de izvoarele sale.

Cel pe care Eminescu îl publică este mai bine construit și mai bogat totodată.

Mai bine construit, în primul rînd. Conversația între poet și pădure se organizează. La o primă strofă de șase versuri, rostită de vizitator, corespund două strofe, tot de cîte șase versuri, care reprezintă răspunsul pădurii. Apoi, o nouă desfășurare se schițează în versul 19. Poetul ia din nou cuvîntul și, nu fără o oarecare invidie, felicită codrul pentru veșnica sa întinerire. Codrul răspunde într-o lungă strofă de 14

versuri și poezia se termină cu o serie de versuri puternic ritmate, monotone ca legănatul crengilor.

Se pare că Eminescu a voit, printr-un rafinament artistic, să atingă chiar linia de demarcație între poezia populară și ceea ce românii numesc *poezia cultă*, adică poezia savantă. De aceea îl vedem neglijînd rimele, mulțumindu-se cu o suită de rime plate și utilizînd marile posibilități pe care i le oferă morfologia română, făcînd să rimeze de exemplu *codrușule* cu *drăguțule* (adică, în realitate, făcînd să rimeze un sufix diminutiv cu el însuși), *cărările* cu *cîntările* sau *rîurile* cu *pustiurile*.

Sub această formă voit simplă, Eminescu știe să exprime una din temele constante ale lirismului său : neliniștea în fața scurgerii timpului. Opoziția profundă între viața pasageră a omului și permanența naturii fusese deja exprimată de Romanticii noștri. Eminescu se arată aici fidel tradiției lirice din *Le Lac* sau din *Tristesse d'Olympio*.

Totuși, în versul 19, poetul adresîndu-se codrului îi spune :

„Vreme trece, vreme vine"

și această formulă e demn de a fi reținută : este chiar aceea pe care o vom reîntîlni în fruntea poemului *Glossă*, poem consacrat, cum vom vedea, căutării unei mîntuiri în afara timpului și lumii, prin indiferență trufașă și scepticism. Și iată că pădurea răspunde :

„— Ce mi-i vremea, cînd de veacuri
Stele-mi scînteie pe lacuri" [4]

Pădurea posedă acest secret, tămăduitor de neliniști, această perenitate absolută care rămîne, pentru poetul chinuit un ideal inaccesibil.

Mai mult, nu numai că ea rămîne în afara timpului, dar posedă și privilegiul de a întineri neîncetat :

4 Vv. 23-24.

„Tu din tinăr precum eşti
Tot mereu întinereşti." [5]

Această perenitate miraculoasă nu e prezentată nici ca indiferentă omului. Sîntem departe aici de acel soi de ură geloasă care-l ridică pe omul romantic împotriva unei naturi imuabile. Codrul — prieten încredinţează secretul său oricui vrea să-l primească. În perspectiva acestui optimism trebuie reintegrat poemul *Revedere*. Trebuie de asemenea să apropiem această piesă de *O, rămîi* şi de toate poemele al căror cadru îl formează natura : descoperim în cele din urmă un veritabil sistem, coerent şi constant, despre care putem spune, fără teama de a ne înşela, că se află în centrul uneia din direcţiile principale ale lirismului eminescian.

FOAIA VEŞTEDĂ

Eminescu publică *Foaia veştedă* în *Convorbiri literare*, la 1 octombrie 1879. Este vorba mai mult de o traducere decît de o adaptare şi subtitlul *după Lenau* nu trebuie să inducă în eroare. Cînd Eminescu creează un poem *după* un poem al *altcuiva*, cum i s-a întîmplat cînd a compus *Veneţia* sau *La steaua*, el nu adaugă nici o menţiune. *După* înseamnă la el „tradus din".

Vom căuta zadarnic în manuscrisele pe care le publică Perpessicius şi care sînt posterioare anului 1878, urma unei libertăţi asumate de Eminescu faţă de original. Dimpotrivă, se cuvine să semnalăm cazul fericit al acestei tălmăciri : ea este armonioasă în româneşte şi totodată foarte fidelă.

În schimb, vom putea insista asupra motivelor care l-au determinat pe Eminescu să aleagă pentru

5 Vv. 21-22.

traducere *Das dürre Blatt*, mic poem de Lenau pierdut în ale sale *Vermischte Gedichte* [1]. Iorga [2] sugerează, nu fără un amuzant joc de cuvinte, că Eminescu a răsfoit culegerea lui Lenau ca să afle „foaia veștedă" din aceleași mîini cunoscute ale iubitei. Este evident că micul text al lui Lenau cuprindea unele teme în măsură să-l seducă pe Eminescu : copacul desfrunzit trimite poetului o foaie veștejită ca un mesaj al morții. Poetul va introduce foaia în teancul de scrisori pe care i le-a trimis iubita. Așa cum copacul a uitat, fără îndoială, de foaia veștedă, tot astfel iubita a uitat de scrisorile ei... Acestea, rușinate de minciunile lor, par să-l roage pe poet să le ardă. Dar el nu se îndură să le pună pe foc : le va păstra pe toate, iar foaia de copac, pe care o introduce în teancul de scrisori, îi va aminti mereu de mesajul ce i l-a adus : moartea vindecă orice rană și pune capăt pasiunilor.

Nu am putea nega că există o mare afinitate între inspirația lui Lenau, așa cum se exprimă ea în acest poem, și inspirația generală a lui Eminescu. Apare chiar la romanticul german o anumită subtilitate în jocul imaginilor, — la limita prețiozității — și aceasta este o tendință pe care o manifestă și Eminescu.

Dacă se poate vreodată spune despre Eminescu că este un Lenau al românilor, apoi acest lucru e cu siguranță posibil atunci cînd el dă poeziei *Das dürre Blatt* perfectul echivalent care este *Foaia veștedă*. Firește că această reușită îndreptățește formularea unor concluzii mai ample privind „influența" lui Lenau asupra lui Eminescu, dar aceasta este o altă chestiune.

---

1 Numai dacă această alegere nu a fost cumva dictată de hazard, Eminescu găsind *Das dürre Blatt* într-o antologie oarecare sau în vreo revistă...

2 Citat de Perpessicius, vol. II, p. 141.

DESPĂRȚIRE

Cu *Despărțire* se termină ciclul mesajelor trimise de Eminescu la Iași în toamna anului 1879. Lucru curios, în timp ce sonetele pot trece drept tot atîtea rugăminți stăruitoare cerînd întoarcerea iubitei, în timp ce celelalte poeme din lot sînt impregnate de o melancolie fără amărăciune, o dată cu *Despărțire* sîntem cufundați în atmosfera crudă din „Rugăciunea unui Dac". Este de mirare că doar cu cîteva săptămîni, cu cîteva zile, poate, înainte de a se reîntîlni cu Veronica, Eminescu a ales dintre ciornele sale acest poem dur și patetic, unde emoția se ascunde sub redutabila violență a cuvintelor.

Primele două versuri oferă dintr-odată un amestec ciudat de asprime și de prețiozitate :

„Să cer un semn, iubito, spre-a nu te mai uita ?
Te-aș cere doar pe tine, dar nu mai ești a ta ;
Nu floarea veștejită din părul tău bălai,
Căci singura mea rugă-i uitării să mă dai." [1]

Și poemul se continuă cu o meditație asupra vanității amintirii : la ce bun să perpetuăm părerile de rău cînd ne e scris să trecem prin această lume ca „visul unei umbre și umbra unui vis" ? Adresîndu-se tinerei femei, poetul îi arată cît de zadarnic ar fi să-și facă griji pentru iubit : acesta nu se gîndește decît să dispară fără urmă. Să uite deci „norocul" la care visaseră împreună. În plus, va putea ea să-i ierte poetului că a iubit-o atît de mult ? El însuși nu mai dorește decît să se întoarcă cu fața spre perete și să moară printre străini. Vrea numai ca la ceasul cel din urmă cineva să vină să-i murmure numele iubitei deasupra pleoapelor închise. Apoi poate să fie aruncat în drum. Puțin le va păsa corbilor și vijeliei ce va răsări din marginile pămîntului...

1 Vv. 1-4.

„Ci tu rămîi în floare ca luna lui April,
Cu ochii mari și umezi, cu zîmbet de copil,
Din cît ești de copilă să-ntinerești mereu,
Și nu mai știi de mine, că nu m-oi ști nici eu." [2]

Studiul manuscriselor ne arată că *Despărțire* este un poem de „gestație trudnică", cum spune Perpessicius (II, p. 146). Cele dintîi variante datează, după el, din 1877. *Despărțire* este deci contrariul unei opere de circumstanță : pare să fie un poem „gratuit", o variație romantică pe tema despărțirii, fără nici o legătură cu vreun eveniment biografic oarecare.

În realitate, ne găsim aici în fața unei probleme de interpretare analogă celei pe care am avut-o de rezolvat analizînd *De cîte ori, iubito...*

Poem al Despărțirii, publicat chiar în perioada în care destinul pare că vrea să favorizeze unirea celor doi iubiți, *Despărțire* este o operă inexplicabilă, dacă vrem s-o înțelegem limitîndu-i implicațiile doar la această perioadă din toamna anului 1879, perioadă în care Eminescu tocmai întreprinde călătoria de la București la Iași. Dar este o operă foarte clară dacă ne întoarcem la primele variante și studiem îndeaproape lungul poem intitulat *Cîntecul unui mort*, trunchi comun din care se desprind acești doi lăstari înrudiți : *De cîte ori, iubito...* și *Despărțire.*

Perpessicius publică nu mai puțin de treisprezece manuscrise ale poemului *Despărțire* — fără a mai socoti fragmentele, importante uneori, plasate la „subsol".

*

Primul text datează de la Iași și, după editorul nostru, trebuie să fie legat de un moment de „depresiune" în romanul veronian. Acest moment de depresiune este încadrat de altele două, unul din toamna 1876, puțin după moartea Ralucăi Eminovici

2 Vv. 35-38.

(15 august 1876), altul din 1880, în momentul rupturii dintre cei doi iubiți.

Dacă această ultimă criză se află la originea poemului *Luceafărul*, și dacă prima, cea din 1876, este ilustrată de poezia postumă *Pierdută pentru mine, zîmbind prin lume treci* și de *Strigoii*, criza mediană este cu siguranță sursa acestor poeme pe care le-am numit mai sus *Poeme ale despărțirii* și al căror model desăvîrșit este poezia *Despărțire*.

Zbuciumul lui Eminescu din această perioadă se poate defini în termeni clari : pe de o parte, Veronica Micle, soție respectată a unui profesor universitar, nu poate ceda chemărilor adoratorului său. Ea duce o viață de societate care îl irită în cel mai înalt grad pe Eminescu. Pe de altă parte, poetul suferă în amorul său propriu, are sentimentul că își compromite demnitatea de bărbat și, mai mult chiar, fecunditatea de scriitor în această adorație ridicolă și zadarnică. Revolta sa se exprimă printr-o dorință de ruptură, de eliberare, de adio, a cărei sinceritate este poate îndoielnică, dar care se exprimă în termeni viguroși și pesimiști totodată.

Varianta 2254, 108-109 este o piesă destul de scurtă, neterminată, de opt strofe. În ea se află deja esențialul poemului definitiv : poetul încetează să mai ceară ceva femeii iubite, deoarece ea nu-și mai aparține. Să-l uite, așadar. Să-l ierte că a iubit-o. El însuși va muri curînd, un străin îi va închide ochii. Fie ca numele sfînt al iubitei să poată trece ca o adiere deasupra chipului său ! Apoi să fie aruncat la margine de drum în plină zi, fără înmormîntare. Cîinii să-i sfîșie inima. Această ultimă notație va dispare în versiunea definitivă. O regăsim intactă în *Rugăciunea unui dac*. Aici, ca și acolo, acești cîini înfometați, care se năpustesc asupra unui cadavru și-i sfîșie inima, par să reprezinte afrontul suprem pe care și-l poate dori cineva într-un moment de disperare.

Nu este de ajuns să remarcăm această apropiere și să tragem din ea simpla concluzie că Eminescu se inspiră dintr-un tezaur de imagini, dintr-un fel de arsenal, după cum simte nevoia. Trebuie să mergem mai departe și să considerăm această întîlnire nu întîmplătoare, ci bogată în semnificații. Aveam dreptate mai sus să considerăm rugăciunea funestă a Dacului ca o revoltă de rezonanță metafizică, ieșită dintr-o disperare sentimentală : Sarmis-Eminescu aspiră la neant pentru că îi lipsește Tomiris-Veronica. Imprecația finală din manuscrisul 2254, 108-109 ne dovedește că această ipoteză era exactă. Ideea Despărțirii este oarecum intolerabilă pentru Eminescu. Că și-o imaginează prin intermediul eroului său dac, că o îmbogățește cu un întreg complex mitic, metafizic chiar, sau că o tratează ca pe o temă romantică, într-o seară de depresiune, la Iași, în minte îi vine mereu ideea unui ultragiu adus propriului său cadavru, — întocmai ca o răzbunare pe care o îndreaptă împotriva lui însuși, din neputința de a adresa altcuiva un afront compensator.

După culoarea cernelii Perpessicius datează cele două variante 2254, 123-122 v — 121 și 2283, 75 v — 72 v din perioada în care Eminescu compune *Povestea teiului*, adică din 1877. E vorba de texte destul de lungi. Nu numai că este păstrat esențialul primei versiuni, dar sînt intercalate unele notații noi, care ne permit să înțelegem mai bine geneza textului definitiv. Astfel, după începutul pe care-l cunoaștem deja : mă întrebi ce vreau de la tine cînd tu însăți nu-ți mai aparții ! Eu îți cer doar să mă dai uitării, să uiți și tu totul și să mă lași să redevin ceea ce eram înainte de a te cunoaște, — poetul se gîndește la singurătatea în care se afla atunci și o găsește preferabilă nefericirii sale actuale. Detaliu interesant, el suferă pentru că se simte un *colb nevrednic* cînd ar fi putut să fie un dumnezeu. Acest sentiment de decădere, care-l chinuie pe Eminescu de-a lungul iubirilor sale cu Veronica Micle, este o

constantă psihologică destul de importantă la el pentru a ne determina să-i urmărim cu atenție evoluția.

Alt detaliu interesant : Eminescu ne lasă să întrevedem, în strofa 41-44, furtunile care au traversat iubirile sale. Aceste certuri, aceste lacrimi, aceste nopți pierdute nu duc la nimic, nu obțin nici măcar un „pic de milă" pentru poet, ci îi măresc suferința. Să notăm că indicațiile amintite, în exclusivitate biografice, nu apar decît aici, în aceste două variante înrudite. Eminescu renunță apoi la aceste versuri, prea apropiate de experiența sa directă.

Odată cu manuscrisul 2308, 60-61, regăsim schițat poemul *Cîntecul unui mort*, la care am făcut deja referiri cînd am analizat *De cîte ori, iubito*. S-ar putea crede, examinînd îndeaproape facsimilul manuscrisului, că Eminescu izolează printr-o linie îngroșată strofele care trebuie să se desprindă din text și să constituie un poem separat. Perpessicius apreciază, dimpotrivă, că *De cîte ori, iubito* și *Despărțire* au fost în mod artifical reunite sub titlul *Cîntecul unui mort*, într-o perioadă tîrzie. Ar rămîne mai întîi să explicăm de ce vrea Eminescu — la București, după Perpessicius, — să elaboreze o compoziție hibridă, pornind de la două poeme inițial autonome. Apoi, această compoziție hibridă — dacă poate fi numită astfel — nu e de loc artificială [3]. O lectură atentă ne permite dimpotrivă să sesizăm în *Cîntecul unui mort* o idee lirică fundamentală, aceea a unei distanțe, a unui gol între două vieți, viața femeii, alinată de uitare și sortită renașterii, și viața poetului, prea încărcată de amintiri și sortită morții. De unde imaginea lirică a păsărilor migratoare și a tovarășului de zbor părăsit de ghețuri. Apoi meditația își urmează cursul și ultimele strofe insistă asupra morții poetului. Moarte îngrozitoare în singurătate, dar pe care o îndulcește numele iubitei șoptit de o adiere. Apoi vin ultragiile,

3 Perpessicius, II, p. 154 : „Cititorul va observa, de la prima lectură, caracterul artificial al acestei forme combinate".

asaltul animalelor de pradă. Ce contează ? E de ajuns ca în acest timp iubita, mereu frumoasă și tinără, să continuie să trăiască fără să-i pese de mort.

Să remarcăm că amîndouă poemele o dată devenite autonome se termină și unul și celălalt prin această revenire, prin acest soi de dorință tragică și plină de amărăciune. Departe de a considera *Cîntecul unui mort* ca o întîlnire întîmplătoare a două teme, distincte la început, trebuie să vedem mai degrabă în el un poem unitar din care se desprind, ca două ramuri ale aceluiași trunchi, cele două opere publicate la interval de cîteva luni.

În orice caz, după acest manuscris redactează Eminescu varianta 2261, 57-59. Și tot din acest manuscris (versurile 45-49) împrumută poetul o temă destul de curioasă, tema stelei stinse, pentru a o introduce în strofa 6 a schiței 2259, 359-361 și într-o variantă în versuri lungi a aceleiași schițe 2259, 359 v [4].

---

4 Această temă a stelei stinse merită să fie studiată îndeaproape. În strofa 12 din *Cîntecul unui mort* (vv. 45-48, Perpessicius, II, p. 157), ea apare sub o formă destul de confuză :

„Căci am murit din ceasu-n care
Am îndrăznit a te iubi
Și steaua mea s-a stins în veacuri
'Nainte chiar de-a răsări."

Se pare că Eminescu vrea să exprime, sub o formă metaforică, decăderea pe care o suferă : el moare înainte de a apare în lume. În strofa 6 a variantei 2259, 359-361, Perpessicius, II, p. 160 (vv. 21-24), aceeași idee e reluată cu și mai multă forță :

„Eu am murit din ceasul
În care te-am zărit
Căci ste(a)ua mea s-a stins în cer
Deși n-a răsărit."

Dar varianta 2259, 359 v (Perpessicius, vol. II, p. 161) este cea în care se află dezvoltată, în limbajul cel mai clar, această idee a unei morți premature :

„Cînd am citit în ochi-ți iubire din adins
În calea vremii ste(a)ua mea o clipă s-a aprins
Cînd am citit în ochi-ți că nu poți fi a mea
Nainte chiar de-a răsări se stinse ste(a)ua mea."

Începînd cu versiunea 2261, 64-65+63 v, Eminescu adoptă o formă care devine definitivă : el renunţă complet la strofele în versuri scurte şi alege „alexandrinii". Textul însuşi nu mai variază de loc. Apar doar cîteva notaţii de detaliu, cum este aluzia la pîrîul ale cărui unde curg neîncetat, cum este de asemenea faimosul vers :

„Ca visul unei umbre şi umbra unui vis" [5]

pe care-l găsim sub forma sa definitivă încă din varianta 2277, 41+40 v.

Să remarcăm de asemenea, în cursul acestor ultime redactări efortul pe care continuă să-l depună Eminescu pentru a-şi termina poemul într-un mod şocant. Îl simţim preocupat să descopere formula care oferă contrastul cel mai net între grozăvia morţii, pe care şi-o doreşte pentru el, şi tinereţea fermecătoare a femeii ingrate. Primele variante nu conţin decît epitete banale, evocînd pur şi simplu idei de frumuseţe, dar începînd cu varianta 2279, 11, intervine o notaţie nouă, pe care se cuvine s-o legăm strîns de cea întîlnită în variantele poemului *De cîte ori, iubito*. L-am

---

Deja apare aici comparaţia între iubire şi lumina unei stele. Dar mai ales apare, imprecisă încă şi neclară, această idee că viaţa unei stele este oarecum independentă de lumina pe care o emite. Opoziţia între *a răsări* şi *se stinse* anunţă — de departe, e adevărat, — jocul subtil de idei pe care-l vom regăsi în *La steaua*. Se cuvenea să consemnăm acest detaliu pentru a salvgarda într-o oarecare măsură originalitatea lui Eminescu : el însuşi mărturiseşte că a imitat pe Gottfried Keller în poemul publicat în 1886, dar deja, în epoca în care sîntem, el se arată atras de resursele acestei astronomii poetice.

Să reţinem în sfîrşit, că această imagine lirică — steaua care se stinge înainte chiar de a fi răsărit — simbolizează pentru Eminescu, în schiţele care ne interesează, propriul său destin de bărbat îndrăgostit : el are sentimentul că, întocmai ca o stea, s-a stins, a murit prematur. Dar imaginea şi-a dobîndit autonomia şi supravieţuieşte în afara acestui context iniţial : ideea unei dispariţii, a unei descompuneri timpurii, este una dintre dominantele lirismului lui Eminescu.

5 Ms. 2277, 41 + 40 v, v. 12, Perpessicius, vol. II, p. 162.

văzut atunci pe Eminescu ezitînd între această formulă :

„Cînd tu plutești în raza dulce
A nesfîrșitei tinereți" [6]

și aceasta :

„A nesfîrșitei dimineți"

El a ales-o în cele din urmă pe cea de-a doua. Dar în ultimele versuri din *Despărțirea* poetul revine la ideea de tinerețe triumfătoare :

„Iar tu rămîi frumoasă și tînără mereu" [7]

Idee de tinerețe care dă naștere unei prime imagini :

„Tu numai, ca izvorul, să-ntinerești mereu" [8]

înlocuită, încă din versiunea următoare, cu aceasta :

„Iar tu rămîi în floare ca luna lui April
Cu ochii mari și umezi, cu zîmbet de copil
De-amor și fericire să-ntinerești mereu" [9]

Se vede că Eminescu dezvoltă cu insistență această temă a tinereții și fericirii promise femeii iubite.

Lucru foarte curios, începînd cu cele două versiuni care preced imediat redactarea definitivă (ms. 2279, 84–86 și 2279, 93–94), catrenul final suferă o ultimă remaniere : Eminescu păstrează magnifica sa formulă :

„Iar tu rămîi în floare ca luna lui April"

El păstrează notațiile delicate care insistă asupra tinereții fermecătoare a femeii iubite, aluzia la ochii și la zîmbetul ei de copil, dar renunță la primul emistih al acestui vers :

„De-amor și fericire, să-ntinerești mereu."

---

6 Cf. mai sus, p.
7 Ms. 2279, 11, v. 15.
8 Ms. 2277, 41 + 40 v, v. 29.
9 Ms. 2260, 233, 234, vv. 31-34.

În intervalul care desparte cele două redactări, Ștefan Micle moare. Din acel moment, lui Eminescu îi este imposibil să mai exprime această dorință, — oratorică firește și de o sinceritate nu tocmai profundă, — ca Veronica să întinerească mereu de iubire și de fericire. De aceea, citim acum :

„Și tînără și dulce cum ești rămîi mereu" [10]

formulă destul de plată, care va fi înlocuită în textul publicat cu aceasta :

„Din cît ești de copilă să-ntinerești mereu",

în care reluarea cuvîntului *copil* apare parcă intenționată, dar nu poate fi decît o umplutură inventată în ultimul moment și introdusă în mod destul de greoi printr-un *din cît*, cu siguranță fără grație. Este adevărat că versul final :

„Și nu mai știi de mine, că nu m-oi ști nici eu" [11]

răscumpără stîngăcia amintită. Această suită de cuvinte scurte rămîne de un puternic efect și dă impresia unui șir de lovituri disperate, de o rară vigoare.

Cu *Despărțire* se termină ciclul poeziilor apărute în octombrie 1879. Timp de luni, Eminescu nu mai publică decît elegia *O, Mamă...* (1 aprilie 1880).

Această perioadă din viața sa este marcată de o muncă intensă : la activitatea de jurnalist, se adaugă pregătirea marelui ciclu al „Scrisorilor" care vor apare una după alta în cursul anului 1881.

O, MAMĂ...

Elegia *O, mamă...*, publicată în *Convorbiri literare* la 1 aprilie 1880, se compune din trei strofe de cîte șase alexandrini fiecare. Versul final, aproape

10 Ms. 2279, 84-86, v. 39.
11 V. 38.

același în toate cele trei strofe, dă poeziei unitatea sa reală într-o măsură mult mai mare decît titlul *O, mamă...*, simplă reluare a primelor cuvinte ale poemului.

Neîncetat vor fremăta frunzele deasupra mormîntului unde doarme mama poetului. Ea va dormi mereu. Neîncetat va crește umbra ramurii pe care iubita o va sădi pe mormîntul poetului. El va dormi mereu. Neîncetat va plînge apa pîrîului lîngă care poetul dorește să fie îngropat, în același sicriu cu iubita sa, dacă vor muri împreună. Amîndoi vor dormi mereu.

Așa se prezintă această scurtă elegie, plină de o noblețe și de o melancolie al căror echivalent este greu de găsit în toată poezia românească. Lirism pur, netulburat de nici o idee metafizică, tandrețe simplă și resemnare dureroasă, nimic altceva nu am putea căuta în aceste versuri celebre : ele au izvorît spontan de sub pana lui Eminescu. Nu posedăm decît două ciorne. Cea mai veche este datată din 1 ianuarie 1880 și poartă amprenta unei improvizații grăbite : ștersăturile sînt aici numeroase.

Putem desigur să apropiem, una după alta, temele din *O, mamă...* de teme foarte răspîndite în lirismul romantic. Acest copac plantat lîngă mormînt, acest murmur de apă de izvor ne par reminiscențe familiare. Dar aici originalitatea lui Eminescu se manifestă mai mult decît oriunde : ritmul, tonul, forța emoției îi aparțin întrutotul.

Am putea de asemenea stabili legături între elegia *O, mamă...* și unele opere ca *Mai am un singur dor*, sau poezia *Pierdută pentru mine...* și versurile dramei neterminate *Bogdan-Dragoș*, la care am făcut deja referiri [1]. Această ultimă apropiere ne permite să situăm mai bine *O, mamă...* în ansamblul de sentimente din care poezia a luat naștere. Ea ne permite mai ales să înțelegem de ce amintirea morții

1 Cf. mai sus, p. 532.

mamei este unită în inima poetului cu melancolia iubirii. Este într-adevăr surprinzător ca un poem ce poartă titlul *O, mamă...* să nu conțină decît o strofă consacrată amintirii Ralucăi Eminovici, în timp ce celelalte două se referă la moartea poetului și a iubitei. De fapt, durerea pe care o încearcă Eminescu în fața mormîntului mamei sale, foarte intensă desigur, îl ajută oarecum să-și dea seama de dimensiunea suferinței sale de îndrăgostit. Astfel trebuiesc interpretate versurile din *Bogdan-Dragoș*. După ce descrie durerea pe care i-au prilejuit-o funeraliile mamei sale, Bogdan mărturisește Annei :

„Dar ca de-a ta iubire eu tot n-am plins atît." [2]

Confidență care surprinde și care șochează dacă vrem să vedem în ea o comparație între două dureri, dar confidență care dezvăluie în același timp o stare sufletească precisă ! La puțin timp după ce îi moare mama (Perpessicius crede că drama *Bogdan-Dragoș* este schițată în jurul anului 1876 și în mod sigur după 17 august), Eminescu nu face deosebire între durerea sa de fiu și chinurile sale de îndrăgostit. Peste patru ani el regăsește în adîncul ființei sale același amalgam de suferință. Multe evenimente au trecut... Îngrijorarea pe care o anunța poemul *Pierdută pentru mine...* este deja departe. Dar continuă să subziste asocierea de sentimente triste, căci în 1880 Eminescu unește în aceeași melancolie, în chip foarte natural, bocetul salcîmilor pe mormîntul mamei sale și cel al pîrîului lîngă sicriul în care vrea să doarmă cu iubita lui.

A vorbi aici de o consolare a durerii filiale pe care poetul ar căuta-o lîngă femeia iubită — cum face Iorga [3], ni se pare de-a dreptul eronat.

---

2 Ms. 2275, 64-66, v. 39, Perpessicius, vol. II, p. 99.

3 Iorga, *Eminescu în și din cea mai nouă ediție*, p. 20, citat de Perpessicius, II, p. 169.

SCRISORILE

Cele patru *Scrisori* publicate în cursul anului 1881 formează un ansamblu unitar la care Eminescu lucra deja de mai mulţi ani. Perpessicius consideră că este greu de ştiut cum a luat naştere la poet ideea de a compune un ciclu de poeme [1]. Se întreabă chiar dacă noţiunea de ciclu în concepţia lui Eminescu este anterioară pregătirii minuţioase a *Scrisorilor* sau i-a venit ulterior.

Problema pare insolubilă. Nu este sigur că ea are o mare importanţă. Este sigur, însă că Eminescu a modificat cu puţin înainte de publicare [2] numerele de ordine pe care le dăduse iniţial fiecărei Scrisori. Astfel, la început *Scrisoarea I* avea numărul 3, *Scrisoarea II* era prima, *Scrisoarea III* purta numărul 4 şi actuala *Scrisoare IV* era Scrisoarea II.

Aceste schimbări demonstrează două lucruri : în primul rînd că Eminescu era preocupat de a stabili o anumită ordine logică între diferitele părţi ale ciclului său : numerotarea lor nu-i părea indiferentă, dar şi că această succesiune logică n-a fost deter-

---

1 Într-o notă a studiului său introductiv, Perpessicius citează o observaţie din cartea lui G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, II, pag. 37 : „De altminteri ideea însăşi a *Scrisorilor* porneşte de la Horaţiu". Se grăbeşte însă să adauge : „dar afirmaţia s-ar cuveni dovedită". Or, Călinescu tocmai că îşi întăreşte afirmaţia nu numai printr-un număr mare de apropieri şi asemănări între versuri din Horaţiu şi citate culese din întreaga operă a lui Eminescu (Călinescu, II, pag. 29-37), dar arată şi cum începutul *Scrisorii II* este influenţat în mare măsură de începutul Scrisorii către Mecena (I, 1) (Călinescu, III, p. 263). Astfel încît reproşul lui Perpessicius nu este de loc întemeiat. Cu atît mai mult eşti tentat să-i dai dreptate lui Călinescu. Probabil că Eminescu a vrut să-l imite de departe pe poetul latin compunînd şi el *Scrisori*. Ni se pare chiar logic să admitem că titlul „Scrisoarea" n-are nimic foarte original. De altfel ne-am permite să adăugăm că nici Horaţiu nici Eminescu n-au fost singurii din istoria literaturii universale care să fi ales acest titlu.

2 Manuscrisul 2282 unde figurează vechea numerotare este datat de Perpessicius 1880.

minată de la început în concepția poetului. S-ar putea deci să se abordeze cu totul greșit studiul *Scrisorilor* dîndu-se o importanță prea mare ordinii în care se prezintă fiecare și vrînd să se caute de la una la alta o evoluție, o înlănțuire, în vederea unei revelări din ce în ce mai clare a mesajului [3]. Este mai bine să fie studiate separat, legăturile dintre ele sînt mai puțin interesante decît cele care le leagă de restul creației lui Eminescu.

SCRISOAREA I

Publicată la 1 ianuarie 1881 în *Convorbiri literare*, *Scrisoarea I* este în general considerată ca un fel de profesie de credință a lui Eminescu în materie de cosmogonie. Acolo se va căuta doctrina poetului privitoare la originea lumii și toți criticii români au încercat să descopere — cu ajutorul masiv al erudiției — originile îndepărtate, în special vedice, ale acestei „Geneze" eminesciene. Este important, înainte de a studia manuscrisele — care aici mai mult ca oriunde sînt bogate în informații — să se schițeze schema *Scrisorii*.

Noaptea, poetul suflă în lumînare, luna îi luminează încăperea cu o „voluptoasă văpaie" : ea trezește în tenebrele amintirii o eternitate de suferințe retrăite ca în vis. Meditația nu continuă pe acel plan al unui lirism intim pe care-l cunoaștem bine. Poetul invocă luna „stăpîna mării" și o urmează în trecerea sa deasupra imensităților. Împreună cu ea, el pă-

3 D. Caracostea în *Simbolurile lui Eminescu*, *Academia Română*, *Memoriile secțiunei literare*, 1939, S. III, t. IX, citat de Perspessicius, II, pag. 173, se gîndește, dimpotrivă, că există o „cauză primordială" exprimată în Scrisoarea cea mai veche — aceea care a devenit *Scrisoarea II* — și că această cauză este „condiția nefericită a poetului în societate". Este foarte ușor de răspuns că o formulă atît de generală nici nu cuprinde nici nu rezumă totalitatea temelor din cele 4 *Scrisori*.

trunde în acele mii de case unde veghează, îndărătul ferestrelor lor, atîția oameni cu fruntea plină de gînduri. Folosind un artificiu analog celui din *Diavolul șchiop*, Eminescu trece în revistă oameni, puternici sau slabi, bogați sau săraci, cu toții supuși aceloraşi pasiuni. Iată-l pe rege, pe savant, pe negustor și apoi pe bătrînul dascăl, filozoful-astronom. Printr-un contrast mișcător, acest om firav care se înfășoară friguros în hainele sale uzate, acest bătrînel slab, adus de spate, nenorocit, ne este arătat ca deținînd sub fruntea sa misterul universului infinit. El visează, în timp ce luna îi luminează cărțile vechi, el visează la nașterea lumii : într-un fel de hău al tenebrelor, un punct se mișcă, devine Tatăl și Haosul — Mama. Apoi toate se creează „chemate la viață de o sete nesfîrșită".

Noi înșine, în această imensitate, nu sîntem decît un popor de furnici, ființe minuscule suspendate între două nopți eterne :

„Căci e vis al neființei universul cel himeric".

Gînditorul nu se oprește la starea prezentă a lumii, el o vede în destinul său ultim, prăbușindu-se în străfundurile nopții, ale neființei, în timp ce pacea eternă reîncepe.

Astfel se împlinește viziunea grandioasă a bătrînului filozof. Poemul continuă printr-o meditație asupra zădărniciei acțiunilor omenești. Soarta oarbă nu se preocupă de ceea ce vor sau gîndesc cei mai iluștri sau cei mai obscuri. Astfel, filozoful însuși n-ar trebui să-și facă iluzii asupra perenității promise operei sale. El crede cu naivitate că secolele vor păstra amintirea sa și vor veni să caute refugiu în operele sale. Ce prostie ! El însuși nu poate să-și cunoască în profunzime propria viață și își imaginează că alții vor putea să o pătrundă așa cum a fost într-adevăr ?

Un pedant, cu un secol mai tîrziu, va veni fără îndoială să-i studieze lucrările, să-i aprecieze ele-

ganța limbii, să-i claseze textele pe care le-a lăsat, trimițîndu-le în josul vreunei note...

„Poți zidi o lume-ntreagă, poți s-o sfarămi... orice-ai spune
Peste toate o lopată de țărînă se depune."

La moartea marelui om, piticii pronunță discursuri și se servesc de umbra sa pentru a se glorifica pe ei înșiși. Se vor căuta în viața lui slăbiciuni care să o coboare la nivelul existențelor comune. Mesajele cele mai bogate vor fi uitate ; nu se va păstra decît amintirea micimilor.

Poemul sfîrșește cu această perspectivă pesimistă. Versurile care urmează nu sînt decît o replică a cupletului inițial de invocare a lunii. *Scrisoarea* se află astfel încadrată de două serii paralele de versuri foarte frumoase, foarte bogate în sensuri și de o factură extrem de îngrijită. Nu rezultă nici o impresie de artificiu în această ordonare formală : într-adevăr, invocația lunii care termină poemul nu mai are absolut același sens ca la început, sau cel puțin sensul pe care-l avea la origine s-a încărcat cu nuanțe noi. Versul magnific :

„Deopotrivă-i stăpînește raza ta și geniul morții !"

își capătă întreaga semnificație : se înțelege mai bine legătura misterioasă care unește în mintea lui Eminescu lumina lunii cu ideea morții. Aceste raze palide care strălucesc cu indiferență asupra regilor și săracilor sînt un simbol al destinului orb : nici o altă lumină nu ar putea să domine această lume absurdă și vană, născută dintr-un vis al neantului.

Este important, în limitele analizei noastre, să se ia, dacă se poate spune, o distanță față de text și să se rețină într-o perspectivă sintetică elementele primare din care se compune. Discernem mai întîi o serie de considerații obiective asupra zădărniciei eforturilor umane. Printre toate aceste mici personaje pe care le observăm de sus, filozoful astronom ne reține atenția : în ciuda apariției sale firave, el se

ridică deasupra tuturor celorlalți, pentru că el poate reconstitui în mintea lui ansamblul evoluției lumii de la neantul începutului pînă la noaptea în care universul trebuie să se scufunde. Dar efortul omului de geniu este și el zadarnic, pentru că la moartea sa, ceilalți oameni îl uită pentru a deprecia pe autorul care-l prezintă. Rezumată la maximum, *Scrisoarea I* ne apare ca o cosmogonie încadrată de două meditații : una asupra zădărniciei eforturilor umane în general, cealaltă, asupra zădărniciei efortului celui mai nobil, acela al Gînditorului.

Această vedere de ansamblu trebuie să rămînă prezentă, în mintea noastră atunci cînd înaintăm spre detaliu și încercăm să regăsim, examinînd variantele, geneza.

*

Perpessicius grupează în trei categorii cele șaptesprezece manuscrise ale *Scrisorii I*. El publică întîi un grup de schițe pe care le situează într-o perioadă anterioară lui 1874. Aceste schițe sînt înrudite cu vastul poem *Panorama deșertăciunilor* menit să cînte zădărnicia destinului uman marcat de semnul morții.

Fragmentul ms. 2259, f. 226 v –267 v este o simplă ciornă, dar ea conține o imagine ciudată : oamenii sînt comparați cu albinele care se agită în jurul stupului lor.

Fragmentul ms. 2290, f. 47-90 prezintă aspectul unei variante mai conturate. Chendi l-a publicat în ediția de opere postume sub titlul *Moarte*. El figurează printre manuscrisele lui Eminescu într-un carnet cartonat folosit de poet cînd era student. În acest carnet se află însemnate numeroase indicații privitoare la orarul cursurilor și la materiile predate la Universitatea din Berlin.

Fragmentul începe printr-o invocare a Morții : ea este o noapte imensă în mijlocul căreia lucește o făclie, viața. Dacă această lumină slabă se stinge, lumii nu-i rămîne decît moartea. În realitate, există

moartea și nu viața. Toată viața oamenilor este o luptă împotriva ei : obeliscurile, piramidele sînt mărturii ale acestei lupte. Omul nu crede că moartea este în el, el o caută în afara lui. Dar ea se ascunde în fibrele ființei lui, în fiecare rază a gîndirii sale.

Ceva în străfundul nostru seamănă cu moartea, este imaginea ei aflată în noi, este sufletul nostru. Acest suflet gingaș nu are altă misiune decît de a înțelege moartea. Astfel, oamenii sînt chemați din sînul eternității „să vadă toate visurile vieții", fiecare de pe locul pe care-l ocupă. Unii rîd de ele, altora le sînt indiferente. Înțelepții și nebunii dispar toți așa cum au venit — stupizi și goi.

Este imposibil de negat o anume măreție tragică a acestei concepții despre lume. Ea nu și-a găsit locul, cel puțin sub această formă și aceste imagini, în *Scrisoarea I*. Dar filozofia este aceeași în schița îndepărtată și în opera terminată. Această înrudire frapează încă și mai mult și demonstrează o remarcabilă continuitate în gînduri la un interval de 6—7 ani, dacă se studiază de aproape strofa 45-51. Cu atît mai mult se găsește acolo semnificația profundă a cosmogoniei, la prima vedere puțin „gratuită" a *Scrisorii I* :

„O greșeală universul a comis"

în eternitatea imobilă un punct minuscul a început să se miște —, și infinitul s-a trezit din somnul lui paralitic ca sub lovitura unei luxații, a unei entorse. Viața nu este decît expiația lungă și crudă a acestui elan rebel. Tot ceea ce există — aspiră la liniștea pierdută.

În *Scrisoarea I*, prima mișcare a acestui punct izolat, care devine tatăl, este prezentată ca un fapt oarecare și nu este afectată de nici o valoare pozitivă sau negativă. Această agitație primordială, mai slabă decît o bășică de spumă, nu este arătată ca o revoltă, ca o greșeală cu consecințe de temut. Dar este imposibil de crezut că Eminescu a considerat-o

astfel în realitate. Unitatea lumii create poartă în ochii săi marca acestei greşeli originare. Pătrundem prin aceasta nu numai într-o taină a *Scrisorii I*, ci într-una a celei mai profunde gîndiri (cugetări) a lui Eminescu. Pesimismul său metafizic se alimentează la surse diferite, — Schopenhauer, India, — dar nucleul, românii i-ar zice *sîmbure*, — nu trebuie căutat în altă parte, el există în acest sentiment al unei greşeli stupide comise într-o zi în interiorul unui univers adormit şi calm, greşeală absurdă generatoare de nenorociri [4].

Ultimele trei strofe ale fragmentului tratează o temă pe care o cunoaştem deja : zădărnicia eforturilor umane. Imaginea stupului este înlocuită cu aceea a unui furnicar. Ansamblul umanităţii văzut de sus, popoare, regi şi preoţi, se agită, moare şi se reînnoieşte. Eminescu foloseşte cuvîntul „furnicărime" care exprimă într-un mod dispreţuitor acea forfoteală a fiinţelor mici şi înfumurate.

Fragmentul sfîrşeşte printr-un distih incomplet unde moartea este prezentată ca o mare : izvoarele vieţii iau naştere de acolo şi vin să se arunce în ea din nou, fără încetare.

Se observă din studiul acestor două prime variante efortul lui Eminescu de a traduce în imagini lirice concepţia sa despre lume. Îl simţim preocupat de a situa destinul derizoriu al omului într-un fel de mediu gigantesc şi misterios şi impresionant. Aceste tenebre ale eternităţii el le numeşte moarte. Este moartea pe care o invocă la începutul fragmentului 2290, 47-49. Spaţiul vid unde viaţa se pierde, dar şi forţa de distrugere care pătrunde omul şi rămîne în el aşa cum timpul este închis în ceasornice. Mai tîrziu al renunţă la această invocaţie către moarte. O înlocuieşte prin invocaţia către lună. Sub această lumină alburie a astrului el contemplă de sus agitaţia umană. Nici

4 Nu trebuie să ne îndoim că acest pesimism este înrudit cu tezele dualiste, bogomilice.

o îndoială că, în concepția sa, se stabilește o corespondență misterioasă între moarte și lună, corespondență care după cum am văzut este observabilă la începutul și la sfîrșitul poemului publicat [5].

Manuscrisul 2259, 161-163, este ultimul din grupa versiunilor anterioare lui 1874. El conține 13 strofe, unde descoperim un anumit număr de teme și de imagini păstrate în *Scrisoarea I*. Viața umană este socotită o comedie absurdă. Visele, aspirațiile sfîrșesc sub o lopată de țărînă. Această ultimă imagine antrenează după sine pe aceea a funeraliilor : o mulțime indiferentă îl însoțește pe marele om spre mormînt și posteritatea îl va minimaliza.

Acest text ne permite să observăm trecerea, joncțiunea, dacă putem spune așa, între cele două serii de meditații pesimiste : această lopată de țărînă pe care o aruncăm peste un cadavru este simbolul universalei nimicnicii omenești. Nimicnicie care se prelungește dincolo de moarte prin lipsa de grijă a oamenilor, prin graba lor de a uita sau de a ponegri pe cei mai mari dintre ei.

Societatea omenească pare că vrea să ajute neantul în misiunea sa. Departe de a respecta geniul, departe de a păstra cu pietate memoria sa, ei nu-i pasă oarecum de clarviziunea pe care o arată și de victoria pe care o repurtează asupra morții prin opera sa. Ea pierde astfel toate șansele de a cunoaște ea însăși adevărul lucrurilor. Ea adaugă nimicnicia sa proprie la nimicnicia universală. Omul de geniu suferă de două ori pe pămînt : mai întîi este singurul ce depășește iluzia naivă în care se complac termenii săi. Apoi, el știe că mesajul său este pierdut pentru totdeauna. El este singurul care ia cunoștință de deșertăciune și de neant și, din lipsa celorlalți oameni, a-

5 Observăm încă o dată tot interesul pe care-l oferă o cercetare asupra manuscriselor lui Eminescu : sensul exact al operelor finite riscă să ne scape de mai multe ori, dacă nu se cunoaște în detaliu evoluția variantelor.

ceastă luare de cunoştinţă nu este decît ultima zădărnicie şi se află ea însăşi condamnată la neant.

*

Informaţiile cele mai preţioase ne sînt oferite de încercări şi tatonări. Adesea, chiar ceea ce poetul abandonează pe drum este în aceeaşi măsură revelator cu ceea ce păstrează. Al doilea grup de variante se compune din trei manuscrise şi a primit ca titlu colectiv în ediţia Perpessicius *Cosmogonie.*

Primul dintre aceste manuscrise, 2276, II, 18 v, este o notă redactată în nemţeşte. Eminescu încearcă să redea în ea, printr-o proză ritmată, mişcarea şi amploarea *Imnului Creaţiei* din *Rig Veda.* Îşi reia tentativa, în românește de această dată, în manuscrisul 2262, 116-116 v. Ritmul pe care îl adoptă este iambic spre deosebire de variantele precedente care sînt în ritm trohaic. În această traducere în versuri albe, apropiată de model, originea primară a lucrurilor nu mai este raportată la o eroare, la o greşeală comisă de un punct minuscul al imensităţii, ci de o voinţă de dragoste a celui Unic, care, închis în el însuşi, simte un fel de sete de creaţie. Textul se termină printr-un grăunte de scepticism : germenii care sînt la originea tuturor lucrurilor de unde vin ei oare ? O ştie, poate, Creatorul care ne contemplă din înaltul cerurilor... Poate nu o ştie...

Să notăm imediat că Eminescu nu a păstrat, din această *Cosmogonie,* nici noţiunea unei puteri creatoare, nici principiul de dragoste care determină apariţia fiinţei. A renunţat în aceeaşi măsură la această perspectivă prea optimistă, cît şi la perspectiva pesimistă pe care am semnalat-o mai sus : *Cosmogonia* pe care o păstrează în *Scrisoarea I* este „neutră" dacă putem spune astfel.

De asemenea, neutră ne apare cosmogonia pe care o conţine fragmentul 2306, 66-67. Deja se precizează anumite detalii care vor trece aproape intacte în versiunea definitivă, ca meditaţia asupra abisului primitiv, anterior tuturor lucrurilor. Alte detalii

vor fi utilizate ca atare în *Rugăciunea unui dac*[6] și în special formulele stereotipe, de alură religioasă, ca aceasta :

„În început ființă nu e nici neființă"

sau ca aceasta :

„Pământul, marea, cerul, văzduh, făptura toată
Erau ca și acelea ce n-au fost niciodată."

Cu manuscrisul 2258, 171-172 v ajungem la primele versiuni pe care Perpessicius le numește autonome și pe care le eșalonează între 1874 și 1880.

Versurile acestui manuscris nu sînt rimate, au încă un ritm iambic și nu numără decît 10/11 silabe. Se pare că Eminescu nu a putut să se detașeze de forma în care a redactat primele traduceri din imnurile vedice. Sîntem încă departe de amplele versuri de 15/16 silabe cu ritm trohaic pe care le găsim în textul definitiv. Această versiune nu este lipsită de interes. Ea începe, de asemenea, printr-o invocație, dar nu către moarte și nici către lună. Timpului i se adresează poetul. Timpul aruncă în aventura vieții pe regi și pe sclavi, pe savanți[7] și pe oameni de stat. Unul este puternic și își croiește un drum, celălalt este slab și nu înțelege de ce a apărut pe pământ.

---

6 Unde vor întîlni pe acelea pe care Eminescu le împrumuta din *Imnul X* al *Rig Vedei.*

7 Detaliu curios, printre savanții pe care îi ia ca tipuri, Eminescu alege un naturalist și iată cum îl prezintă :

Unul avînd în gîndu-i un gîndac (vers 7)

Jocul de cuvinte pare puțin forțat și bizar. El dispare în versiunea ms. 2278, f. 36-v-45 (vers 9)

Pe cel care în mintea-i descrie un gîndac

pentru a reapărea, ca o obsesie, în fragmentul 2278, 37 v

În minte-i poate unul descrie un gîndac

Acest detaliu merită să fi reținut ca dovadă a interesului arătat de Eminescu pentru întîlnirile „miraculoase" de omonime. Gustul său pentru rimele bogate (și *Scrisoarea I* tocmai furnizează cîteva exemple care frizează calamburul) face parte din aceeași tendință.

Un altul vorbește în „imagini splendide" și construiește lumea în mintea sa. Vede haosul primordial, vede apărînd sorii și stelele, apoi asistă la stingerea pe cerul negru, a soarelui nostru „bolnav, bătrîn, aproape înghețat" și contemplă prăbușirea tuturor aștrilor.

Să reținem, așadar, pe de o parte, această cosmogonie rudimentară și să remarcăm, pe de altă parte, că ea este fixată în mintea poetului, a omului care vorbește „în imagini splendide". Să notăm, de asemenea, că acest personaj nu ocupă un loc preponderent în ansamblul textului. Imediat după el apare negustorul, preocupat să-și mărească averea.

Poemul continuă prin elogiul armoniei, al moderației și printr-un fel de avertisment lucid adresat oamenilor de geniu : să nu spere în nemurire. Nenorociri, pe care noi le cunoaștem deja, le sînt prezise : vor fi dați pe mîna pedanților și plagiatorilor. Dar își vor primi răsplata : ca medicii generoși ei consolează prin scrierile lor fiecare suflet bolnav, unul cîte unul. Restul oamenilor se lasă pradă, în acest timp, himerelor inconsistente. Astfel se prezintă această variantă de 130 de versuri unde se observă, ca un tatonaj, o încercare stîngace de a închega într-o operă coerentă elemente disparate. Esența Scrisorii se întrezărește totuși : zădărnicia destinului omului pe pămînt și soarta nefericită a geniului sînt afirmate ; e drept că Cosmogonia nu ocupă decît un spațiu redus și nu este decît un vis al poetului. Pasul decisiv va fi făcut cînd textele vedice se vor fi topit în poem și îi vor fi dat o perspectivă metafizică.

Evoluția spre forma definitivă nu este grăbită de manuscrisul 2278, 36 v 45. Această versiune de 162 de versuri repartizate în 27 de strofe aduce un val de imagini noi din care multe vor trece în textul publicat, însă structura generală a bucății rămîne aceeași. Poetul contemplă tot de sus vanele agitații ale oamenilor, puternici sau slabi, regi sau sclavi, cercetători sau negustori. Dar să notăm că personajul gîndi-

torului astronom capătă în text un relief cu totul nou. Mai mult încă, numele său ne este dat : este vorba de Kant. Fără îndoială, cosmogonia pe care o elaborează rămîne aceea a textului precedent și nu este încă vedică, dar nu e încă nici kantiană. Însă este prețios pentru noi să știm din acest detaliu că Eminescu, fără a-l numi în *Scrisoarea I* a sa, se gîndea la Kant descriind pe bătrînul dascăl slab și gîrbovit. De fapt, studiind îndeaproape anumite pasaje ale cosmogoniei sale ești frapat de un fel de asemănare între imagini, între formulele pe care Eminescu ni le propune și doctrina filozofului de la Königsberg. Astfel versurile :

„N-a fost lume pricepută și nici minte s-o priceapă...
Dar nici de văzut nu fuse și nici ochiu care s-o vază"

sugerează ideea unui fel de lume a numerelor misterioase și de necunoscut, anume lumea pe care Eminescu încearcă să o descrie ca fiind centrul infinit unde universul nostru finit ocupă locul unei paranteze. Este același mediu incognoscibil, — dar în care noi îl regăsim în strofa eminamente kantiană din Luceafărul :

„Căci unde ajunge nu-i hotar
Nici ochiu spre a cunoaște
Și vremea încearcă în zadar
Din goluri a se naște."

Varianta continuă cu elogiul armoniei și al moderației, singurele garanții ale fericirii, apoi urmează un avertisment deziluzionat la adresa omului de geniu : el nu poate spera ca opera să-i fie lăudată după moarte. El însuși își amintește oare de tot ceea ce a citit ? Un pedant va veni poate să-i analizeze sec una din cărțile sale. Un plagiator îl va fura. Iată imortalitatea care-i este promisă și totuși geniile sfințesc pămîntul. Operele lor sînt binefăcătoare, ca doctorii care se apleacă cu solicitudine asupra bolnavilor lor.

Tot acest pasaj nu aduce nimic nou față de textul precedent, însă deodată între strofele 21 și 22 se inserează trei noi strofe numerotate 21 bis, 21 terț și 21 quater, toate diferite ca ton și care par în contradicție cu filozofia pesimistă a restului bucății. Eminescu exaltă opera oamenilor de geniu : ea este aceea care pătrunde misterul vieții, lumea poate să o schimbe, întotdeauna el regăsește în această operă propria sa imagine ca-ntr-o oglindă fidelă. Fenomenele aleargă, dispar, însă spiritul viguros surprinde, dincolo de acest vîrtej de aparențe, un fel de adevăr al lucrurilor, stabil și etern :

„Pe cînd ceea ce-aleargă și în șiruri se deșterne
Repaoză în raza gîndirilor eterne"

Se pare că Eminescu este foarte aproape de a explica prin existența unei realități, a unui Adevăr suprem la adăpostul timpului uman, succesul acțiunilor oamenilor de geniu : ei reușesc să capteze cugetări eterne, să le asimileze, să le transpună în operele lor. Mesageri ai Adevărului pur ei triumfă asupra efemerității care îi amenință pe ceilalți oameni. Secolul lor nu-i cunoaște, dar ei durează totuși dintr-un secol într-altul și mărturia lor rămîne totdeauna actuală :

„În orice veac trăiți neîncetățeniți
Și totuși nici într-unul străini nu o să fiți".

Această noțiune a unei gîndiri supreme, principiu al unității, imobilă dincolo de lumea noastră schimbătoare și pe care omul de geniu o poate cuprinde, este o noțiune foarte adîncă în sistemul filozofic al lui Eminescu. O regăsim, exprimată în termeni identici în ultima strofă din „Cu mîne zilele-ți adaogi :

„Priveliștele sclipitoare,
Ce-n repezi șiruri se dișteru,
Repaosă nestrămutate
Sub raza gîndului etern".

Dar aici, în această variantă a *Scrisorii I*, o astfel de perspectivă apare în contradicție cu scepticismul strofelor care precedă. Nu e de mirare că Eminescu n-a păstrat nici o urmă din această viziune optimistă în versiunea sa definitivă.

Continuarea variantei, începînd cu strofa 22, introduce o temă nouă a tonului și a modalității : poetul refuză cu energie să fie lăudat de cei mediocri sau să fie obiectul nopților de studiu ale vreunui profesor pedant. Această imortalitate o lasă pentru cei care o doresc ; el preferă să dea alesei sale toate manuscrisele ca să-și lege borcanele de dulceață. Preferă să se folosească de ele ca să-și aprindă pipa.

Perpessicius publică în continuare un al doilea fragment, mai violent, brutal chiar, și care se înrudește cu Satira împotriva lui Urechia. Aceste versuri dovedesc un fel de mînie, de indignare simțite de poet înainte de primirea rezervată operelor sale. Să reținem această indicație prețioasă la origine. *Scrisoarea I* se termină cu critică violentă, redactată la persoana I. Poemul, luat în ansamblu, oferea mai curînd aspectul unei satire, decît al unui poem filozofic. În continuare Eminescu simte nevoia de a-și potoli verva. El renunță la acest titlu de „Satiră" la care se gîndise[8] și sub care Mite Kremnitz publică în limba germană, — înainte chiar de apariția originalelor românești — traduceri ale *Scrisorii I* și *Scrisorii a II-a* (Satira III și Satira IV)[9].

În timp ce își liniștește inspirația, Eminescu îi dă un contur mai general, mai universal uman.

Penultima versiune a *Scrisorii I*, ms. 2276, f. 48 + 47 v, v 51 + 53–55, un text lung recopiat cu grijă datează, după Perpessicius, din 1879. El este scris în versuri iambice de 13–14 silabe.

Pînă la versul 92 s-ar crede că citim deja, cu excepția cîtorva detalii, *Scrisoarea definitivă*. Dar se

8 Cf. Perpessicius, II, pag. 174. Numai ms. 2260, 167 poartă indicația *Satira I* (pentru poemul ce va deveni *Scrisoarea I*).
9 În *Rumänische Dichtungen*, 1880 (cf. Perp. vol. II, p. 173).

pare că Eminescu nu reușește să sacrifice cupletul său de omagiu geniilor care sfințesc pămîntul cu umbra lor. Și totuși este evident că acest omagiu contrazice pesimismul versurilor precedente asupra destinului de uitare și ingratitudine rezervat oamenilor mari. Mai mult, contradicția este flagrantă între deșertăciunea acțiunilor umane și trăinicia pe care Eminescu o recunoaște lucrărilor făcute cu inteligență.

Toate lucrurile trec, aleargă, dispar, dar lumea se regăsește totdeauna pe sine în oglinda pe care i-o prezintă omul de geniu. Vîltoarea aparențelor se află sub raza gîndirii eterne. Aici, Eminescu adaugă încă două versuri la cele pe care le-am analizat mai sus și care ne-au părut că exprimă un aspect neașteptat al doctrinei sale. Aceste două versuri sînt surprinzătoare :

„Iar adevărul, ca și păcatul mumei Eve
De față-i pretutindeni și pururea aieve." [10]

Această noțiune de adevăr veșnic, tot atît de imanentă destinului uman ca și păcatul originar, pare greu conciliabilă cu anumite formule ale lui Eminescu după care totul nu este decît un vis absurd ; totul nu este decît un vis al neantului.

Eminescu va elimina aceste versuri ca și strofele analizate mai sus. Dar nu degeaba le-am considerat ca o expresie a unui anumit moment din gîndirea sa.

Varianta se termină cu o serie de versuri care apar pentru prima dată și care se organizează într-un fel de meditație accidentală asupra talentelor mediocre. Se simte că această meditație apare în contrast cu omagiul adus adevăratului geniu. Un vers ca :

„Ce tristă meserie să n-ai nimic de spus"

---

10 Comparația între noțiunea de *adevăr* și cea *de păcat originar* este bizară. Dar este posibil ca ea să fi fost suscitată de dorința de a obține primele două rime extraordinar de bogate.

anunță deja tema poeziei *Criticilor mei*. Anumite comparații pe care le vom găsi în această poezie — mai ales între talentul steril și florile care nu dau rod — își au izvorul în fragmentul pe care-l studiem. De asemenea versurile din „Criticilor mei" :

„Unde vei găsi cuvîntul
Ce exprimă adevărul ?"

nu sînt de-a-ntregul inteligibile decît dacă se revine la pasajul analizat mai sus, unde misiunea geniului apare în mod precis ca o căutare dureroasă și ingrată a adevărului etern.

*

Perpessicius publică, în sfîrșit, ultima formă a *Scrisorii I* în întregime (manuscrisul 2282, 59—68). Ea este puțin diferită de textul publicat în *Convorbiri literare*. Printr-un fel de schimbare bruscă, opera se debarasează dintr-o dată de elementele secundare, de digresiunile care frîngeau armonia structurii și coerența gîndirii. Dar în același timp, multe imagini sînt prelucrate și îmbogățite, altele sînt adăugate și rtimul suferă, în sfîrșit, transformarea definitivă : devine trohaic. Totodată versul devine mai lung. El trece de la 13—14 silabe la 15—16.

Cîteodată transformarea este vizibilă : Eminescu se mulțumește să adauge monosilabe la începutul versurilor [11]. Procedeul este simplist. Nu trebuie însă să credem că este folosit de-a lungul întregului

---

11 Astfel primele trei versuri de la varianta ms. 2276, f. 48-51, 53-55.

Cu gene ostenite eu suflu-n lumînare
Ceasornicul urmează a timpului cărare
Perdelele-ntr-o parte le dau și în odaie

devin în noua versiune :

Cînd cu gene ostenite sara suflu-n lumînare
Doar ceasornicul urmează lung'a timpului cărare
Căci perdelele-ntr-o parte cînd le dai, și în odaie

poem. De cele mai multe ori trecerea de la ritmul iambic la ritmul trohaic atrage după sine schimbări profunde, care se traduc totdeauna printr-un plus de poezie și de bogăție. Exemplele pe care le-am putea da sînt abundente. Este suficient să citäm două. Versul :

„O lună, doamn-a mării, pe-a lumii boltă luneci" [12]

devine

„Lună tu, stăpîn'a mării, pe a lumii boltă luneci" [13]

Schimbarea este foarte mică din punctul de vedere al numărului de silabe. Dar înlocuirea cuvîntului „doamnă" cu cuvîntul „stăpînă" și adăugarea pronumelui „tu" transformă nu numai ritmul dar și energia invocării și rezonanța sa.

Alt vers care evocă dominația universală a „punctului" inițial :

„Stăpînul fără margini pe marginile lumii." [14]

nu are amploarea acestuia unde caracterul artificial al lungirii este evident, dar ne dă în același timp o capodoperă :

„E stăpînul fără margini peste marginile lumii" [15]

Astfel prin schimbări și retușuri, care uneori afectează întreaga economie a versului, *Scrisoarea I* se îndreaptă spre această ultimă formă pe care Eminescu o publică. Perpessicius adaugă textului ultimei variante un anumit număr de note care nu sînt lipsite de interes : este vorba de extrase din articole de ziar redactate de Eminescu în timpul cînd finise *Scrisoarea* sa. Anumite pasaje din această frază seamănă a fi tot atîtea ecouri ale unor versuri. Acolo ni se dă încă o dovadă a importanței ce trebuie acor-

12 Ms. 2276, 48-51, + 53-55, vers 9.
13 Ms. 2282, 51-68, vers 7.
14 Ms. 2276, 48-51, + 53-55 vers 52.
15 Ms. 2282, 59-68 vers 54.

dată *Scrisorii I* în opera lui Eminescu. Nici un alt poem nu reflectă atît de îndeaproape problemele majore ale filozofului și nici tristețea la care se adapă geniul său.

SCRISOAREA II

Două luni după apariția *Scrisorii I*, Eminescu oferă publicului o a doua poemă – mai puțin amplă –, *Scrisoarea II* care apare în *Convorbiri literare* din 1 aprilie 1881.

O cercetare asupra genezei acestei Scrisori e oportună întîi pentru că vedem ivindu-se aici o temă lirică foarte caracteristică a pesimismului lui Eminescu, apoi pentru că ciornele succesive conțin elemente demne de interes : chiar acelea pe care Eminescu le elimină sînt uneori revelatoare și dispariția lor e în multe cazuri semnificativă în sine.

Perpessicius ne dă o foarte lungă introducere : el ne oferă un mare număr de informații, uneori superflue, despre climatul literar al anilor 1875–1880 în România. Desigur, *Direcția nouă* și școala de la Iași grupată în jurul lui Maiorescu au trezit o opoziție din partea unor oameni care nu erau toți mediocri. Sigur că Eminescu însuși – deși numele său e rareori citat în această vastă anchetă – a fost angajat în luptă și compromis [1] împreună cu alți membri ai *Junimii*. Frapează însă moderația de care dă dovadă Eminescu : el așteaptă primăvara lui 1881 ca să publice un text care traduce un resentiment vechi de șase ani, dacă trebuie să admitem această dată de 1875 atribuită de Perpessicius primului fragment de manuscris : 2268, 20–22 + 26–27 [2].

---

1 Termen excesiv, pentru că Eminescu a fost criticat, pe nedrept, dar nu compromis ; nicăieri nu se vede acest lucru *(Nota trad.)*.

2 Perpessicius, vol. II, p. 227.

O cercetare amănunțită a articolelor mai mult sau mai puțin spirituale, apărute în *Ghimpele* sau în *Românul* contra lui Eminescu și a prietenilor săi, ar fi utilă dacă am găsi în *Scrisoarea II* un răspuns direct la aceste articole. Or, — și acesta e unul din aspectele textului asupra căruia ar trebui să insistăm, — Eminescu păstrează de la un capăt la altul o rezervă atît de prudentă și manifestă o astfel de discreție încît poezia lui nu mai are caracterul unei opere polemice inspirată de circumstanțe : el se ridică la nivelul unei meditații generale asupra destinului poetului în societatea umană. Studiul variantelor succesive permite urmărirea acestui progres de la prima ciornă, sarcastică și răzbunătoare, pînă la textul final, viguros încă, dar senin și marcat parcă de filozofia decepționată a *Glossei* și a *Luceafărului*.

*

Vom reține din primul ansamblu de versuri, aruncate ca din întîmplare pe hîrtie, această notație :

„Va veni și biograful, ce în fraze lustruite
Va descrie cu elogiu academicele «vitae»,"

care leagă această a doua *Scrisoare* de prima, restabilind un soi de continuitate în ideile satirice ale lui Eminescu. Furia lui în această primă ciornă vizează două ziare : *Pressa* și *Românul*. El le reproșează o injurie bizară : l-au tratat drept „savant". La rîndul său, el atacă pe unul din confrați întru poezie, pe mediocrul Petrino, dacă e să-l credem pe Perpessicius [3], decernîndu-i titlul dublu de „bard" și de „cumulard".

Această rimă ciudată : *bard-cumulard* l-a sedus pe Eminescu, păstrînd-o în textul definitiv, vers. 19–20, dar pune cele două cuvinte la plural :

„Noi avem în veacul nostru acel soi ciudat de barzi
Care-ncearcă prin poeme să devie cumularzi."

3 Cf. Perpessicius, II, p. 232.

Această transpunere a singularului la plural e foarte semnificativă : atacul nu mai e îndreptat contra unui individ ; el capătă o țintă mai generală. Polemica de la om la om face loc satirei sociale, anonimă și vagă.

Al doilea fragment, publicat de Perpessicius cu indicele 2268, 24–25, e redactat în versuri scurte de 8/7 silabe care, reunite două cîte două, vor deveni în versiunea definitivă versuri de 15/16 silabe. Aceste zece strofe dovedesc o inspirație cu totul diferită : poetul se adresează vechiului său prieten Chibici–Rîvneanul (tovarășul de călătorie la Veneția), evocîndu-i amintiri pitorești dintr-o „epocă de aur" trecută. Chibici era la Viena cu Eminescu. Amîndoi urmau aceleași cursuri și amîndoi se distrau, – în timp ce profesorii lor vorbeau de asiriologie sau de egiptologie, – la același spectacol :

„Prin ferestre ulițernici
Noi priveam la madam Maier" [4]

și amîndoi erau îndrăgostiți lulea de foarte frumoasa mamzell' Rezi.

Nici o amărăciune în evocarea acestor amintiri și nimic nu lasă să se prevadă că ele s-ar putea insera într-un text satiric decepționat. Ele vor veni mai tîrziu spre a se insera aici, – într-o manieră destul de artificială. În versul 43, după ce poetul a trecut în revistă motivele diverse care-l puteau îndemna la scris : grija unei cariere, dorința de glorie, iubirea, – tonul se schimbă brusc și începe o nouă strofă, separată de cealaltă printr-un spațiu alb :

„Vai ! tot mai gîndești la anii cînd visam în academii" [5]

Desigur, juxtapunerea acestor două teme : tristețea prezentă, nostalgia anilor de studii vieneze, poate părea legitimă, într-o anumită măsură. Pe de altă

4 Ms. 2268, 24-25, v. 5-6.
5 V. 43.

parte, *Scrisoarea* e adresată în întregime unui personaj fictiv, în spatele căruia nu ne e interzis să vedem pe unul dintre cei mai buni prieteni pe care i-a avut Eminescu : Chibici însuși. Înțelegem cu ușurință că opera pusă sub semnul dialogului cu acest prieten se lungește cu evocarea amintirilor comune și foarte scumpe.

Studiul altui manuscris ne va permite să mergem mai departe, explicînd cu noi motive plauzibile juxtapunerea bizară, semnalată. Dar mai întîi e important să trecem în revistă o serie de ciorne intermediare : ele indică o reîntoarcere la inspirația cu adevărat satirică și polemică.

Fragmentul 2268, 34–35 anunță deja ideea cu care se termină *Scrisoarea II* în forma sa definitivă : poetul se revoltă dinainte, din cauza complimentelor pe care riscă să le primească într-o zi de la inamicii actuali. Neînțelegerea lor îi inspiră dorința de a fugi în America, mai degrabă.

Evaziune romantică — crede Perpessicius. În realitate trebuie să notăm aici mizantropia fără nuanțe a lui Eminescu și refuzul lui pasionat pentru orice elogiu. Acestui refuz îi corespunde, ca un corolar, refuzul oricărei critici și o intransigență, o susceptibilitate încrezută traduce un nou fragment redactat în versuri scurte, purtînd titlul *Versuri cu unghii*, pe care Perpessicius îl publică sub indicativul 2262, 87 v (+ 87) + 89.

Poetul se leagă de un scriitor obscur, Bonifaciu Florescu, refuzîndu-i orice drept de a-i da lecții :

„Ce-i frumos și ce e plastic." [6]

El se opune viguros acelor mediocri care cer rime corecte și care nu au ei înșiși nimic interesant de spus.

---

6 Ms. 2262, 87 v. (+ 87) + 89, v. 4.

Aceeași diatribă e reluată cu și mai multă vigoare în fragmentul următor intitulat „Epistolă deschisă" [7]. Această „Scrisoare deschisă" e adresată tot lui Bonifaciu Florescu, indicat expres prin dedicație, și scriitorului V. A. Urechia.

N-a rămas mare lucru din aceste versuri satirice în *Scrisoare*. Textele publicate apoi de Perpessicius, oricît de viguroase și de pitorești ar fi, nu interesează nici ele direct cercetarea noastră. Se pare că Eminescu se eliberează de iritare, încredințînd caietelor sale o primă schiță plină de vervă. El acumulează astfel un material din care va lua mereu, renunțînd însă la orice aluzie prea directă. Astfel, o ciornă violentă, cele 20 de versuri ale fragmentului 2254, 90, va rămîne sterilă. Numai primul vers :

„Tu mă-ntrebi de ce-n călămări mucezește a mea pană" [8]

va rămîne, — nu fără unele modificări. Ceea ce rămîne din toate aceste texte e însă elanul, vigoarea, un fel de mînie reținută, disciplinată de un efort mîndru.

Dintr-odată în manuscrisul 2256, 56 v—54 v+51 v—51, *Scrisoarea* capătă un contur aproape definitiv. Perpessicius datează această versiune de la Iași și o situează în 1877. Ea e abundentă. Numără 128 de versuri. Versiunea următoare nu va număra decît 120, iar cea care precede imediat textul publicat nu va avea decît 98. Scrisoarea definitivă are 82 de versuri.

Pe această cale către concizie, multe detalii secundare vor fi abandonate. Le mai găsim în număr mare în prima din cele trei versiuni : Eminescu atacă același jurnal „Pruncul" și pe vechiul său inamic Bonifaciu Florescu, *homunculul ;* el condamnă pretenția absurdă a scriitorilor mediocri, erijați în critici, și necinstea acelora care fac carieră dedicînd soțiilor

7 *Ibid.*, 86-86 v.
8 V. 1.

de miniștri versuri pe care le-au tradus doar pur și simplu din Musset sau din altul.

Poetul nu va scrie pentru a dobîndi glorie sau dragoste. Dragostea e de fapt un lanț. La ce bun să intre în corul de operetă condus de Menelaos ? Femeia e o școală unde nu înveți decît durerea și umilința. Eminescu se lansează într-o diatribă misogină și face cu tristețe bilanțul falimentului său propriu. Ar fi vrut o femeie care să-l fi înțeles și a cărei iubire i-ar fi transformat viața într-un roman :

„Dac-aș ști că mă pricepe, aș simți c-o înțeleg...
Din sărmana noastră viață am dura roman întreg." [9]

Aceste versuri nu vor fi păstrate în *Scrisoarea II*. Ele vor fi reluate neschimbate în *Scrisoarea IV*. Totul se întîmplă ca și cînd Eminescu ar vrea să rămînă în această *Scrisoare II* la teze generale, rezervînd altor scrieri confidențele mai intime.

Meditația poetului, parcă stîrnită de această nostalgie și de sentimentul eșecului iremediabil, abordează, în variante, teme și mai generale încă, ca în strofele manuscrisului 2268, 26 :

„Eu să cred ? În ce-aș mai crede ?
. . . . . .
Cred în soarte și cred încă
„Că suntem un pumn de lut

---

9 Vv. 99-100. O variantă a acestor versuri, în ms. 2268, 26, amplifică această melancolie într-o serie de strofe cu versuri scurte, din care vom reține aici pe a treia (vv. 9-12) :

„Atunci raiul s-ar deschide / Pentru mine pe pămînt
Și ne-am spune așa de multe / Făr' a zice un cuvînt."

Acest vis, într-un limbaj tăcut și bogat deopotrivă, o comunicare imediată și mută, ne apare ca unul dintre visurile cele mai constante ale lirismului eminescian de dragoste. Opoziția : multe lucruri spuse — nici o vorbă schimbată ; e la fel de familiară poetului. E o schemă devenită pentru el un soi de loc comun.

Ce-ntîmplare făr' de milă
Ne aruncă pe pămînt ;
Cum că tot ce-i sfînt și mare
Este-o umbră ș-un cuvînt." [10]

Iluzia iubirii, care trebuie ucisă, — cum un amant ucide o femeie pentru a o salva de la dezonoare cînd vin hoardele străine [11], această iluzie este o ironie, e o trădare cumplită :

„Ochii cei mai dulci din lume ne trimit priviri de șerpe." [12]

Poetul, care nu găsește în prezent decît amărăciune și dezolare, caută consolare în amintiri prețioase : gîndul lui se întoarce înapoi în epoca în care, ieșind din adolescență, tînăr student, n-avea nici griji, nici chinuri. În acest chip, printr-o tranziție cu totul naturală, începe evocarea vîrstei de aur pierdute :

„Unde-i vremea aurită cînd îmblam prin academii ?" [13]

Această nouă dezvoltare va părea în textul definitiv juxtapusă în mod arbitrar dezvoltării precedente. Lipsește tocmai o etapă intermediară : anume meditația abundentă pe care am analizat-o. Tocmai ea ne dă cheia acestei incoerențe aparente.

Eminescu, preocupat să păstreze în *Scrisoarea II* un ton obiectiv, detașat, elimină tranziția prea impregnată de sentimente personale.

Așa e prima din cele trei versiuni ale epistolei, premergătoare textului definitiv : ea se prezintă ca foarte bogată, dar se termină brusc. De la versiunea următoare, Eminescu încearcă să dea textului său o formă mai echilibrată. El adaugă aici mai ales un fel de repetiție finală, simetrică, a seriei de versuri cu care începe bucata.

---

10 Ms. 2268, 26 ; Perp. vol. II, p. 257, vers 3, 5-10.
11 Cf. ms. 2289, 74 v., vers 6. Perp., vol. II, p. 258.
12 Ms. 2256, 56 v.-54 v., 51, vers 106.
13 *Ibid.*, vers 107.

Acest al doilea manuscris, numerotat 2260, 150 v, poartă un titlu : *Scrisoare*. El conține încă aluzii precise : numele jurnalului *Pruncul* rimează încă odată cu *homuncul*. Eminescu critică pe mediocrii care vin să-l învețe meserie pe el care încearcă să scrie în limba strămbunilor [14] ; se indignează contra bucătarilor care devin politicieni și stigmatizează în general societatea timpului său. Detaliu curios —, și pe care trebuie să-l reținem pentru o cercetare asupra grăuntelui de francofobie întîlnită uneori în scrierile lui Eminescu, el atacă pe acei șarlatani :

„Șarlatanii cari prin Franța vindeau vax, chibrituri, perli
Se proclam-autori aicia și încurcă limba țării." [15]

În toată această primă parte, Eminescu dă curs liber vervei sale, dar de la versul 73, care inaugurează dezvoltarea asupra vanității iubirii, el adoptă o mai mare sobrietate, încît strofa redactată capătă acum dimensiunea redusă a textului definitiv.

Nostalgia paradisului vienez capătă expresie, ca în versiunea precedentă, dar visurile de iubire se precizează :

„V'o Jenny trandafirie sau v'o gingașă Clotildă" [16]

Aceste două personaje feminine înlocuiesc pe madam Maier și pe mamzell' Rezi, — foarte posibil că numele lor a fost inventat din plăcerea de a face să rimeze *pildă* cu *Clotildă*.

Poezia se termină de data aceasta cu un fel de concluzie : primele patru versuri ale strofei noi corespund strict celor patru versuri de la începutul poeziei. Celelalte patru traduc teama poetului de a

---

14 Vom reține în trecere versul 15 :
„Și cînd scriem ca strămbunii de la Tisa pîn' la Nistru"
al cărui al doilea emistih, modificat, va reapare la începutul Doinei :
„De la Nistru pîn' la Tisa..."

15 Vv. 27-28.

16 V. 100.

fi lăudat într-o zi de către inamicii săi. El îi numește aici cu un termen violent: *famenii* („eunuci"), iar verbul care exprimă dezgustul său este *scîrbi*. În continuare, el își va îndulci limbajul. Cu versiunea următoare, a *mîhni* ia locul lui *a scîrbi*, iar în textul definitiv citim *oamenii* în loc de *famenii*. [17]

*

Perpessicius publică un ultim manuscris 2282, 18–24, pe care-l consideră un text curat, bun de tipar. Dar el adaugă în notă un anumit număr de variante care caracterizează un manuscris imediat precedent și foarte asemănător, numerotat 2261, 102–103. [18]

Ne găsim în fața unei redactări foarte apropiate de textul tipărit. O singură diferență – e drept, de importanță majoră – ne va reține atenția. Diatriba contra amorului, care, cum am văzut, a primit în manuscrisul 2260, 150 v și urm., o dimensiune definitivă, capătă o amploare neașteptată, mărindu-se cu 20 de versuri noi. Eminescu pornește dintr-odată un fel de satiră contra lui și își aplică cea mai severă dezaprobare. Poetul nopților luminoase cu lună scrie:

„Ce? Cînd lune-nseninează și pătrunde norii vineți,
Tu și lumea ta de gînduri după ea să vă ațineți?" [19]

Autorul poeziilor *Pe aceeași ulicioară* și *Pe lîngă plopii fără soț* protestează contra propriilor sale așteptări, în stradă, cu ochii ațintiți la fereastra iubitei:

---

17 După Caragiale, *Două note* (1892), în *Opere, III, Reminiscențe, și notițe critice*, ed. Zarifopol, 1932, p. 12, citat de Perpessicius, vol. II, p. 267, — Eminescu ar fi modificat, la cererea junimiștilor, textul în sensul pe care-l indicăm. Ar fi fost un vot, iar printre votanți s-ar fi găsit „și o damă la care el ținea foarte mult în acel timp". Caragiale, indignat de această presiune exercitată asupra poetului, ar fi considerat redactarea primitivă ca singura valabilă și singura la care Eminescu ținea cu adevărat.

18 Manuscrisul 2282, 18-24 poartă titlul de *Scrisoarea I*.

19 Vv. 35-36.

„Să aluneci pe poleiul de pe uliți lungi și ninse,
Să privești prin lucii geamuri la luminile aprinse ?" [20]

Spectacolul pe care riscă să-l descopere într-adevăr e un spectacol al trădării : o femeie tînără înconjurată de ofițeri și de trîntori care îi fac curte. Eminescu bifează tot acest fragment, nu ia din el nici un vers pentru *Scrisoarea II*, dar îl inserează intact în *Scrisoarea IV*.

Astfel deci *Scrisoarea II*, ivită dintr-o dezlănțuire de mînie contra criticilor mediocri și răuvoitori, și-a pierdut puțin cîte puțin din caracterul ei primitiv de pamflet, — sau cel puțin s-a despuiat de elementele satirice precise, adresate fie indivizilor numiți sau sugerați, fie femeii considerată ca nedemnă de iubire.

Dar dacă poetul își epurează și își restrînge textul, el nu-l privează din această cauză de vigoarea care însuflețea la origine invectivele sale. Dimpotrivă. *Scrisoarea II* cîștigă în forță și în expresivitate pe măsură ce ea se depărtează de anecdota polemică sau sentimentală.

Această operă cu totul originală indică o turnură : Eminescu, exprimînd sub o formă voit neutră un resentiment ținut secret de cel puțin cinci ani, începe să spună deschis ceea ce gîndește despre lumea care-l înconjoară. Diatriba nu va mai înceta. Ea va lua forme diferite, nuanțîndu-se prin atitudini mai mult sau mai puțin violente sau satirice, — fondul dezbaterii va rămîne același :

„Ce vrei ? Lumea-i așa... Nu poate fără pedeapsă
Omul s-aibă mai mulți crieri ca semenii lui... [21]

Pentru a evita această ispășire, Poetul ar putea desigur alege un mijloc comod : tăcerea. Încă în *Scrisoarea I* observăm alegerea unei soluții asemănătoare în problema dialogului dintre omul de geniu și

20 Vv. 37-38.
21 Ms. 2254, 90, v. 5-6 ; Perp., vol. II, p. 251.

lume. Astfel, gînditorul, scriitorul de geniu sînt condamnaţi la tăcere şi la neînţelegere.

Anumite bucăţi care vor urma nu vor fi decît ilustrarea, dezvoltarea lirică a acestei teme noi, anunţată în primele două *Scrisori*.

SCRISOAREA III

Dacă poetul e un izolat în lumea în care trăieşte, vina e a lumii înseşi, degenerată şi coruptă. Acesta e sensul profund al *Scrisorii III* publicată *în Convorbiri literare* din 1 mai 1881, o lună după precedenta, — sau, cel puţin aceasta era semnificaţia primară a acestui text, dacă ne raportăm la cele mai vechi manuscrise.

La origine, *Scrisoarea III*, — care trebuia să aibă la început locul patru în seria *Scrisorilor*, — apare ca o succesiune de imprecaţii violente. Ele nu sînt adresate încă liberalilor, nici chiar adversarilor Junimii, pentru că ne duc la epoca vieneză, — dacă trebuie să-l credem pe Perpessicius care datează din 1872-1873 cel dintîi manuscris : 2259, 46 v—48. Eminescu pare să exploateze aceeaşi vină de indignare vehementă care anima deja poezia *Junii corupţi* (publicată în revista *Familia* în 1869). Anumite detalii anunţă chiar *Scrisoarea III*, — mai cu seamă apostrofa ironică :

„Voi sunteţi urmaşii Romei ?" [1]

care va trece intactă în versul 249 al textului publicat, — şi aluziile ostile la adresa Parisului :

„La Paris ! Unde se pune D-zeu la vot...
...La Paris, în oceanul de cinism şi de lene,
La femeile pierdute, la orgiile obscene" [2]

---

1 V. 7.

2 Versurile 4, 10-11 ale ciornei adăugate fragmentului, Perp., II, p. 274.

care vor fi reluate cam în aceiași termeni în versul 225 și următoarele ale textului definitiv.

Avem impresia, parcurgînd primele ciorne, că Eminescu face exerciții de violență și atacă un adversar neidentificat încă precis. E vorba de inamici ai națiunii române și într-un mod general despre „occidentali" pe care acest „românofil" îi consideră periculoși :

„Și la putrejunea voastră n-ajută nici o spoială,
Nici germană, nici rusească, nici franceză, nici italâ"

declară el în versurile 10–11 din al doilea fragment (2259, 222–222 v), datat din aceeași epocă ca și precedentul. Și aici Parisul ocupă un loc de frunte în aceste invective și pentru prima dată apare aluzia la balul Mabille, aproape exact cu aceiași termeni cu care-i vom citi opt sau nouă ani mai tîrziu :

„Drept știință-aveți în minte vreun vals din ball-Mabille." [3]

Pornind de la al treilea text (ms. 2276 II, 67 v–68), ostilitatea poetului atinge un adversar precis, — adică masa de neoromâni a căror nume exotice denunță îndată originea lor. Eminescu vizează această greco-bulgărime într-o ciornă vecină, numerotată 2268, 26–28, din care derivă, de asemenea, cîteva teme satirice provizorii din *Scrisoarea II*. În același manuscris se găsește o aluzie la un eveniment infim din viața parlamentară română. Eminescu se indignează că Schopenhauer a fost luat drept materialist. Într-adevăr, în Cameră, un liberal, Holban, în cursul dezbaterilor asupra invalidării lui Titu Maiorescu, ar

---

3 Vers 263 ; ms. 2259, 222-222 v., vers 15. Călinescu, III, p. 270 semnalează o aluzie la Bal Mabille într-o bucată în versuri a lui Crețeanu, *Un bour nou*, datată din 1873 :

„In amator la școală din cînd în cînd mergeam,
Dar la Mabile, la Prudo, foarte exact eram."

Apropierea nu prezintă nici un interes. E evident că renumele Balului Mabille putea ajunge direct la Eminescu, fără intermediarul semnalat.

fi stigmatizat „Direcția nouă" și Școala de la Iași acuzîndu-le că propagă „materialismul abjectului Schopenhauer"[4]. Episodul e amuzant. El ne permite să considerăm bruionul lui Eminescu ca posterior primăverii lui 1878. El ne oferă mai ales o indicație prețioasă despre felul în care Eminescu își redactează primele lui note : el suferă influența momentului. E posibil ca aceste versuri satirice să fi fost schițate la Cameră, în timpul uneia dintre ședințe la care jurnalistul *Timpului* era obligat să asiste. Vom reține în fine că pornind de la acest bruion, inamicul se dezvăluie : e „canalia liberală". Textul următor (2261, 157–168) nu ne lasă nici o îndoială ; el începe cu aceste versuri :

„De patrie, virtute vorbește liberalul"

și diatriba continuă de-a lungul a vreo zece strofe. Găsim aici un amănunt care merită să ne reție nă atenția : Eminescu ia direct de la Alecsandri o formulă : *hidoasa pocitură* (vers 79), pe care autorul *Ostașilor noștri* o folosise în faimoasa lui scrisoare către generalul Florescu, apărută în *Timpul* din 9 febr. 1878[5], formulă care se adresa liberalului Rosetti. Să reținem și un alt detaliu : în ultima sa strofă (v. 73–80) Eminescu invocă pe Crist cerîndu-i să vină să curețe locul cu lovituri de bici și de bîtă. E foarte curios de constatat că la o dată așa de veche (către 1878–1879) Eminescu se gîndea să termine deja bucata, imaginîndu-și intervenția unui personaj superior, în stare să alunge cu o lovitură pe toți criminalii.

Mai tîrziu, cînd poezia va fi căpătat noul ei aspect binar, jumătate istoric, jumătate satiric, rolul de răz-

---

4 Fragment 2268, 30 v-31, cf. Perpessicius, II, p. 279 :
„Dă idei lui Schopenhauer, ce-n carte-i nici nu sunt,
Prefăcînd pe idealistul în abject materialist."

5 Cf. Perpessicius, II, p. 280. E important de notat că Eminescu păstrează cuvîntul, dar suprimă adjectivul în textul definitiv (v. 228).

bunător va fi atribuit nu lui Crist, ci lui Vlad Țepeș, — ca și cînd inserția, în prima parte, a faptelor de vitejie ale lui Mircea cel Bătrîn ar antrena în mod firesc substituirea lui Crist printr-un alt domnitor autohton : Vlad Țepeș.

Ciornele 2260, 103 și 2261, 86–89 nu aduc nici un amănunt nou, demn de remarcat : Eminescu înfierează mereu pe liberali, își bate joc de aspectul lor fizic :

„O mutră îndrăcită grețoasă de scapeț" [6]

și de mîrșăviile lor, de jocul, viciile și faptele lor josnice de tot soiul. Începînd cu varianta 2260, 1–5, vedem pentru prima dată o orientare a textului în sensul paralelei dintre trecut și prezent : rapsozii de altădată aveau ce eroi să cînte. O muză modernă nu are decît să fugă în munți : au rămas monștri de zugrăvit, Basarabii, Bogdan-Dragoș, Mușatinii să nu părăsească umbra sfîntă a nopții ! Fără îndoială că paralela nu e decît schițată, dar e incontestabil că *Scrisoarea III* primește de pe acum un aspect caracteristic : o antiteză violentă, în stilul *Epigonilor*, pe un plan nu literar, ci politic.

Dar ne place să considerăm acest text 2260, 1–5, ca primul text „autonom" și nu pe acela propus de Perpessicius, manuscrisul următor 2276, 103–107. Acest manuscris e o ciornă a poemului epic inspirat

---

6 Ms. 2261, 86-99, v. 1. Vom nota o ciudată trăsătură de caracter a lui Eminescu : el se înverșunează contra diformităților, contra defectelor fizice ale adversarilor. Călinescu, III, p. 283, insistă asupra acestei tendințe și ne dă exemple. El o leagă de „genul epigramatic" cultivat de membrii Junimii în felul poeților germani. Se cuvine, credem, să nu acordăm o valoare excesivă mărturiei acestor ciorne secrete în care se descarcă o vervă nestăpînită. Mai important și mai revelator e faptul că Eminescu reușește să transpună în planul invectivei anonime pasiunea care-l aține împotriva unor anumiți indivizi. El își stilizează ura și, exprimînd-o într-o formă artistică, îi conferă un sens general și o valoare durabilă.

de Osman, fondatorul dinastiei, dușmanul aprig al creștinilor.

E o bucată de bravură care nu pare deloc legată de violențele satirice ale manuscriselor precedente. Totul se petrece ca și cum Eminescu s-ar gîndi să versifice pur și simplu un episod, jumătate istoric, jumătate legendar, a cărui frumusețe sobră și vigoare l-au putut seduce[7] : tînărul sultan Osman iubește pe fata dervișului Edebali și o cere în căsătorie. Edebali ezită în fața acestui exces de onoare, temîndu-se de nestatornicia viitoare a prințului. Îl refuză, dar Osman are un vis ciudat care înlătură orice scrupul al dervișului : Osman a văzut luna plină ieșind din pieptul lui Edebali pentru a veni să se așeze pe pieptul său. A văzut apoi un copac imens țîșnind din propria-i coastă pentru a acoperi cu umbra sa pămîntul întreg. Visul e clar : Osman trebuie să se căsătorească cu Malchatun, domnia lumii fiindu-i promisă...

Cele 40 de versuri ale manuscrisului 2276, 103-107, nu conțin decît povestirea visului. Trebuie să așteptăm varianta următoare (ms. 2260, 83-96+263), pentru a vedea cum tema primitivă se amplifi-

---

7 Cunoaștem circumstanțele în care Eminescu a putut intra în contact cu legenda visului lui Osman. Perpessicius, II, p. 289, arată cum poetul, bolnav, a fost îndemnat de prietenii săi să plece la țară, să se odihnească. Pentru a menaja susceptibilitatea sa, nu i s-a dat suma necesară călătoriei, ci i s-a propus să traducă, în schimbul unei retribuții, o parte din „Fragmente zur Geschichte de Rumänen", adunate de Hurmuzachi și publicate atunci la București în 1878. Primul volum ar fi fost încredințat poetului și în acest volum el ar fi citit un extras dintr-o carte a lui Josef von Hammer, „Geschichte des Osmanischen Reiches", în care era inserată și povestea visului lui Osman.
Este posibil ca Eminescu să fi cunoscut lucrarea lui Hammer (apărută la Budapesta în 1827), cu mult înaintea evenimentelor despre care vorbim, dar este mai probabil ca acest nou text cu istoria legendară a turcilor să fi stat la originea intenției sale de a trata în versuri visul lui Osman. Eminescu urmează foarte de aproape originalul pe care-l avea în față. Extrasul publicat de Perpessicius II, p. 291, e o dovadă eclatantă a acestei fidelități.

că : ea ocupă deja mai bine de 80 de versuri. Capătă o continuare și personajul principal nu mai este Osman, ci descendentul lui — Baiazid. Faptele acestui nou sultan sînt celebrate în versuri magnifice, dintre care multe vor fi păstrate în textul definitiv. În fața lui Baiazid se ridică figura nobilă a lui Mircea, prințul viteaz, ferm, care vorbește extrem de plăcut, dar și extrem de dîrz. E descrisă apoi bătălia de la Rovine cu un mare lux de imagini, iar povestirea se încheie cu scrisoarea trimisă logodnicei sale, în Argeș, de fiul domnitorului român. Această scrisoare e redactată în stilul poeziilor populare, în versuri scurte.

Așa cum se prezintă în acest manuscris, poezia e un tot armonios echilibrat. Nimic nu arată că el ar putea constitui prima parte a unui diptic. Apoi, brusc, cu manuscrisul 2282, 30-55, sinteza se împlinește : poemului epic i se alătură poezia satirică și opera primește un titlu : *Scrisoarea IV* și un subtitlu : *Patria și patrioții*" [8].

---

8 Această metamorfoză a fost dictată poate de rațiuni politice : sîntem în anii 1880-1881, liberalii sînt la putere, în luptă cu greutăți considerabile. Tînărul stat român se lovește de ostilitatea puterilor occidentale care cer să se aducă anumite schimbări Constituției sale. Liberalul Ion Brătianu reușește să facă să intre și țara sa în comunitatea europeană, iar încoronarea prințului Carol va consacra succesul său. Dar conservatorii, conduși de Lascăr Catargiu, îl acuză de republicanism. Orice liberal e în ochii lor un revoluționar. La 13 martie 1878 însă, Camera aprobă unanim proclamarea regatului. Inițiativa a venit de la liberali, dornici, în momentul atentatului contra țarului Alexandru II, de a se desolidariza de doctrinele subversive. Acest succes liberal trebuia ratificat de conservatorii înșiși. Înțelegem, în aceste condiții, motivele care-l duc pe Eminescu să scoată din rezerve textul său satiric pe care-l credea de publicat în epoca încoronării. Pentru a răspunde inițiativei forțate de liberali, el tipărește în „Convorbiri literare" *Scrisoarea* sa (la început a patra în seria prevăzută și ajunsă din necesități *Scrisoarea III ;* cf. Perp., vol. II, p. 302).
E posibil ca tot motive politice să-i fi inspirat lui Eminescu ideea de a reuni în aceeași operă narațiunea istorică și satira. Povestind faptele lui Mircea cel Bătrîn, el arăta Coroa-

Unul din elementele sintezei avea să sufere, inevitabil, schimbări și chiar o mutilare : elementul istoric. Personajul principal nu mai putea rămîne Osman, nici Baiazid, ci Mircea. Trebuia, la fel, ca prima parte să nu o strivească pe a doua.

Constatăm în manuscrisul 2282, 38-55, urma efortului lui Eminescu pentru a echilibra mai bine opera sa. „Visul lui Osman", care se întinde pe 257 versuri în textul 2260, 83-96+236, nu mai are decît 236. Înlăuntrul acestei mase considerabile se operează o nouă repartiție între cele două motive : personajul Mircea nu intră în scenă decît la versul 141, iar ambasada și bătălia nu ocupă decît 116 versuri în manuscrisul 2260, 83-96+263. Mircea apare încă din versul 87 în noua versiune și acțiunile lui ocupă 149 de versuri, adică cu 33 mai mult, chiar dacă totalul bucății s-a micșorat cu 21 de versuri.

Proporțiile se vor schimba apoi în ultima etapă străbătută de poezie : volumul total se va reduce cu aproape 60 de versuri, în detrimentul primei părți, mai ales, care pierde 42, pe cînd a doua nu pierde decît 16. In interiorul acestei prime părți, aventurile lui Osman—Baiazid, care ocupau mai mult de jumătatea narațiunii în versiunea cea mai veche, nu mai ocupă decît o treime în textul publicat.

Dar Eminescu nu a mers pînă la capătul eforturilor sale. *Scrisoarea* lui rămîne dezechilibrată în profitul primei părți. Desigur, puterea turcească trebuie exaltată, ca rezistența romană să capete prin contrast întreaga ei valoare. Nu era însă necesar ca autorul să urce la originile dinastiei lui Osman. E-

---

nei calea trasată de un predecesor glorios. Biciuind pe liberali, el punea în gardă pe Prinț și națiunea contra politicienilor pe care-i judeca stricați, acuzîndu-i că nu continuă tradiția eroilor de la Rovine. Astfel, alăturarea celor două texte, concepute inițial ca autonome, primea un sens nou și clar. Cu alte mijloace, și într-o formă strălucită, Eminescu realiza planul schițat în manuscrisul 2260, 1-5 : în loc de a ne da o nouă versiune a *Epigonilor*, el creează o poezie de factură absolut originală și izbitoare.

minescu şi-a dat seama că „visul sultanului" era o introducere, — o modificare uşoară făcută textului e foarte semnificativă în această privinţă : la început, şi pînă la versiunea penultimă, fondatorul Osman era indicat anume. În textul publicat nu mai e vorba decît de un sultan anonim şi tranziţia de la strămoşi la Baiazid e pregătită prin versuri în care vedem un fel de nehotărîre :

„Iară flamura cea verde se înalţă an de an,
Neam cu neam urmîndu-i zborul şi sultan după sultan.
Astfel ţară după ţară drum de glorie-i deschid...
Pînă-n Dunăre ajunge furtunosul Baiazid..." [9]

Intenţiile polemice şi politice ale lui Eminescu nu par să-şi fi produs efectul. Deşi şi-a publicat din nou poezia, de data asta în ziarul *Timpul*, la data de 10 mai 1881, Eminescu nu a dezlănţuit furtuna pe care opera sa putea s-o producă. Ecourile adunate de Perpessicius [10] sînt destul de banale şi nu depăşesc tonul ostilităţii obişnuite.

Scrisoarea III, operă de circumstanţă, în parte, rămîne totuşi o operă de artă durabilă, chiar după ce certurile care au produs-o au căzut în uitare. Eminescu desfăşoară, în partea a doua, o forţă a vervei şi a invectivei, fără egal, poate, în literatura română. Fresca istorică din prima parte este, şi ea, o capodoperă pe care Eminescu reuşeşte s-o realizeze ca mare poet epic, dar şi ca poet popular. Invenţia *răvaşului*, a acelui bilet de dragoste, adresat de fiul domnitorului iubitei sale după Rovine, e una din cele mai fericite : departe de a scădea valoarea textului, îi aduce un plus de veridicitate umană. Atîta candoare robustă ne mişcă : acest erou nu e un soldăţoi, ci un frate al ţăranilor melancolici şi poeţi, a căror limbă o vorbeşte.

---

9 Vv. 59-62.
10 Perp., vol. II, pp. 322-323.

SCRISOAREA IV

Scrisoarea IV apare în *Convorbiri literare*, la patru luni numai după precedenta. Ea se compune din două părți [1] : una de 80 de versuri care conține un soi de idilă imaginară, medievală și romantică, — cealaltă, mai scurtă, de 68 versuri, care prefigurează într-un fel misoginismul *Scrisorii V*.

Mai mult decît oricare alt text, acesta este un text de răscruce și descoperim în el cu ușurință materiale numeroase și diverse : primele ciorne datează din 1874 aproximativ, după Perpessicius [2]. Timp de șapte ani Eminescu lucrează astfel la poezia sa, sau mai degrabă așterne pe hîrtie note risipite din care va face într-o zi un întreg ce nu va fi o simplă alăturare de elemente, mai mult sau mai puțin eterogene, ci o sinteză nouă, în întregime originală.

*

Cel mai vechi material, manuscrisul 2262, 160 v, care urcă în epoca berlineză, e o serie de zece strofe de cîte patru versuri [3]. Descoperim aici cu surprindere însemnări ce vor fi abandonate mai tîrziu, rămînînd însă foarte revelatoare pentru „climatul" în care e concepută această ciornă.

---

1 Se pare că Eminescu a voit să-și facă *Scrisorile* după două scheme : una, bipartită, prezintă mai întîi o serie de versuri lirice sau epice, apoi intervine o ruptură bruscă și poezia se încheie cu imprecații sau cu o viguroasă profesiune de credință. Cealaltă schemă, pe care o găsim realizată în prima, a doua și a cincea *Scrisoare*, se caracterizează prin reluarea, în finalul poeziei, a unui motiv tratat la început. Dezvoltarea este astfel încadrată de o mică introducere și o mică concluzie strict simetrice.

2 Cf. vol. II, p. 325.

3 Ciorna 2283, 42-43 v reia cu cîteva variante același text. Ea e datată de Perpessicius 1876 circa. În loc de a o studia în ea însăși, ne vom mulțumi doar să facem aluzii la variantele care pot să ne intereseze.

Poetul se gîndește la epoca în care cînta, într-o divină „impertinență" [4], cînd gîndul lui traversa codrii nocturni și cînd, — amănunt surprinzător —, inima lui adresa lumii întregi un dulce „ave" [5]. În răspunsul codrului și al stelelor poetul găsea cheia misterului care-l chinuia. Astăzi el încearcă încă să pătrundă același mister și aude același vers muzical :

„Cîntul liniștei eterne"

El aspiră la pace și se întreabă în ce stea, în ce lume fără dorinți, fără gîndire își va găsi refugiul ? Dar orga la care cîntă se sfarmă :

„Orga este sfărîmată
Și maestru-a-nnebunit
Și sălbatec sună cîntul
Cel etern neisprăvit." [6]

În acest timp, ca o scînteie, ca o rază mai pură, desprinsă din lava geniului, sunete izbucnesc și se împrăștie dezordonate :

„Unde-s șirurile limpezi
Din cîntarea ce-am gîndit ?
Ah ! e orga sfărîmată
Și maestru-a-nnebunit." [7]

Vom reține din acest mic text esențialul, adică expresia unei nostalgii confuze : poetul visa un cîntec molcom, plin de revelație și claritate. Dar instrumentul pe care se acorda melodia s-a sfărmat și cîntecul nu mai este decît tumultuos și sălbatic.

Desigur, nu e nevoie de un mare efort pentru a interpreta această confidență într-un sens religios ;

4 Varianta 2283, 42-42 v : *în confuzie divină*, — ceea ce ne permite să interpretăm această „impertinență" nu în sens pejorativ, ci ca un fel de „dezinvoltură" spontană și „confuză".

5 Cuvîntul la început cu minusculă e pus cu majusculă în 283, 42-24 v.

6 Vv. 25-28.

7 Vv. 37-40.

— cuvintele, imaginile îl conving pe cititor. Instrumentul muzical este o orgă, cîntecul este un „ave", — un cîntec al liniştii, al calmului veşnic, — impertinenţa, confuzia este divină şi răspunsul dat anxietăţii e liniştitor. Atîtea notaţii precise care ar putea încuraja credinţa că poetul simte un fel de regret pentru a fi renunţat la inspiraţia lui primitivă, toată numai lumină, încredere şi pace. Printr-o ruptură, el a ajuns la un cîntec forţat, impur, şi care nu mai are nimic divin.

Găsim în aceste strofe redactate la 24 de ani de un poet care tocmai publicase în *Convorbiri literare Înger şi demon*, o reluare a antitezei romantice înger-demon. Desigur, nu există nimic profund religios în această opoziţie. Mai mult chiar, ne întrebăm dacă tînărul poet nu afirmă cu un fel de mîndrie, care se vrea demonică, renunţarea la tendinţele senine ale adolescenţei sale şi opţiunea pentru linişte, impuritate, nebunie.

Acest amănunt, de fapt, *maestru-a-nnebunit*, reluat apoi în *Scrisoarea IV*, ultimul vers :

„Ah ! organele-s sfărmate şi maestrul e nebun !"

nu are aici, în ciorna scrisă la 24 de ani, aceeaşi rezonanţă patetică pe care o va avea mai tîrziu [8].

*

Perpessicius publică apoi un text intitulat *Dezgust* pe care-l datează toamna 1876, purtînd numărul 2283, 43-46. E o serie de 75 de versuri, în care găsim, ca şi elaborate în sistem, numeroase motive utilizate mai tîrziu în *Scrisoarea IV*. Poetul începe prin a se opune viguros celorlalţi oameni cu care, spune el, nu

8 *Scrisoarea IV* e separată doar cu doi ani de primele simptome de nebunie a lui Eminescu şi nu putem alunga o anumită emoţie citind aceste versuri care par să traducă un presentiment. Vom reţine fidelitatea lui Eminescu faţă de această temă a muzicianului nebun : simbol romantic, dacă vreţi, care însă însoţeşte şapte ani pe poet.

se aseamănă întru nimic. Nu e sătul de viaţă, dar bucuria celorlalţi îl umple de amărăciune. Inima lui transformă iubirea în ură şi tot ce e dulce îl umple de suferinţă şi de dispreţ. Altul să afle mii de lucruri în ochii iubitei ! El ghiceşte numaidecît orbitele descărnate ce vor deveni într-o zi ochii cei mai strălucitori. Altul să se piardă în iubire, în dorinţa de glorie ! Poetul rămîne lucid şi ştie prea bine că oamenii nu trăiesc pentru ei înşişi, ci un altul, Demiurgul, trăieşte în ei şi prin ei. Această iluzie e generală : omul n-are nimic care să fie cu adevărat al său, nici chiar propriul cadavru. Iubirea nu-i decît înşelătorie : ea serveşte natura şi împrăştie o sămînţă de viaţă care va fi ea însăşi o sămînţă de ură. Nu există decît o fiinţă în univers şi ea agită mii de măşti. Nu există decît un actor care-şi dă sieşi replici de mii şi mii de ori, de-a lungul secolelor. Poetul e lucid : totul e mască pentru el, şi ştie că e mască el însuşi [9]. Ştie că Demiurgul s-a aşezat în el pentru a-l face la fel cu alţii, ca el să nu-l poată denunţa şi că, visînd la fericire, acceptă să alerge şi el la nesfîrşit, ca un cal cu ochii legaţi care aleargă roată pe arie, în jurul unui ţăruş.

Dar poetul rezistă. El nu e ca ceilalţi oameni : le lasă lor privilegiul fericirii şi iubirii. Ei au viaţa şi puterea, dar nu sînt decît roţile maşinii. El însă, dimpotrivă, poate spune despre sine :

„Am un singur privilegiu — mi-e urît, sunt trist, bolnav,
Sunt bătrîn ca şi moşnegii, deşi tînăr... dar nu sclav." [10]

Izolarea, atitudine romantică, e aici întemeiată pe valoare : e refuzul iluziei universale. Maya, iluzia, e voinţa de a trăi obscur şi orb, care supune totul, — iubire, ambiţie, voinţă, în folosul propriu. Eminescu numeşte această voinţă de a trăi botezînd-o Demiurg. El o vede pretutindeni acţionînd, aici ca rege, din-

9 Vom găsi o amplă dezvoltare a acestei teme în *Glossă*.
10 Ms. 2283, 43-47.

colo ca cerşetor [11], însufleţind miile de măşti care sînt oamenii. Dar poetul va denunţa impostura şi va rezista comediei care i se cere s-o joace.

E sigur că această meditaţie este esenţială şi reprezintă un fel de nucleu central în jurul căruia se organizează ceea ce putem numi filozofia lui Eminescu [12].

*

Pînă acum ciornele pe care le-am analizat anunţă numai două aspecte ale Scrisorii IV, — acelea pe care le dezvoltă versurile 137-148 pe de o parte, şi 97-116 pe de alta. Aceste două dezvoltări care exprimă un soi de dezamăgire gratuită sînt aduse mai tîrziu în text prin consideraţii care le explică şi le justifică. Astfel, doleanţa pe care o vom simboliza într-un cuvînt : *Inoportunii* apare sub forma unei ciorne strofice, în versuri scurte de 8 silabe, în manuscrisul 2278, 27 (+26 v) –28, intitulată *Iubita vorbeşte.*

Vom reţine imediat un amănunt : iubita e cea care are cuvîntul şi se plînge, — nu iubitul. În textul

---

11 Cf. mai sus : *Împărat şi proletar,* p. 126.

12 Cîteva detalii sînt revelatorii, făcînd din acest text o răscruce : în versurile 37-38 citim imprecaţia aceasta :

— numiţi mare vreun pitic
Ce-o băşică e de spumă într-o lume de nimic...

pe care o găsim, cu aceiaşi termeni, în versurile 75-76 din ms. 2256, 56 v + 51 şi în versurile 32-33 ale *Scrisorii II.* Afirmare a vanităţii umane într-o lume zadarnică, — aceasta-i probabil formula definitivă a mesajului încredinţat de Eminescu *Scrisorilor* sale. Să reţinem alt detaliu : în versul 69 citim :

Sufletul vă este tînăr şi mereu întinereşte.

Am mai întîlnit această nostalgie a unei tinereţi mereu înnoite, privilegiu recunoscut pădurii prietene şi femeii. Aici poetul denunţă chiar această tinereţe ca privilegiu al marionetelor umane animate de Demiurg. El nu o vrea pentru sine, şi preferă libertatea, detaşarea, pe care bătrîneţea — spirituală, dacă nu trupească, — singură ni le dă. Această opoziţie tinereţe-bătrîneţe e grea de semnificaţie la Eminescu : lirismul banal pe care-l conţine e mereu înnoit la poetul nostru prin implicaţii neaşteptate.

definitiv este invers : omul se plînge că inoportunii (supărătorii) nu-l lasă singur cu femeia pe care o iubește. Deci Eminescu include în text (începînd cu varianta 2282, 25-36, datînd din 1881) o lamentație veche de 5 ani (*Iubita vorbește* e precis datată 28 august 1876), plină de nerăbdare, de iritarea pe care și-o asumă. Nu am putea deci căuta aici urma unui eveniment biografic foarte precis. Poate doar grija deosebită cu care Eminescu datează manuscrisul 2278, 27 (+26 v) –28, revelator al unui incident real survenit în acea zi, 28 august 1876, sau mai exact al unui regret exprimat de Veronica Micle și pe care poetul se grăbește să-l înregistreze ca o mărturie prețioasă. Nu am putea merge mai departe cu ipoteza. Ceea ce e sigur e faptul că doleanța, „istorică" sau nu, traduce o obsesie profundă și constantă a lui Eminescu. Ea depășește prin semnificația ei generală anecdotica detaliului pe care i-am putea-o găsi la origine.

Fie că e iubita sau iubitul care se plînge, este exprimat aici regretul unei iubiri eliberate de orice constrîngere, iar forța acestui regret, de care poetul e adînc conștient, se manifestă astfel încît îl angajează pe panta unei meditații pesimiste extrem de violente. Reluînd în 1881 lamentația încă ușoară și umoristică din 1876, el o completează imediat cu aceste versuri în care depresiunea se unește cu revolta :

> *„Sunt sătul de-așa viață... nu sorbind a ei pahară,*
> *Dar mizeria aceasta, proza asta e amară."* [13]

Și, iată, poate tot secretul *Scrisorii IV* : în loc de poezie, femeia nu aduce cu sine decît o proză dezgustătoare. Decepția e amară și dublează cealaltă decepție, anume faptul că lumea e un teatru de marionete, animat de un monstruos și unic Demiurg.

---

13 Vv. 97-98.

Se înțelege de aici înainte că poetul a căutat refugiul în imaginație și vis și că printr-o mișcare lirică, strict paralelă cu aceea semnalată în *Scrisoarea III*, el a schițat în linii mari la începutul poeziei sale un univers magic, depărtat, în care iubirile nu sînt proză învăluită în amărăciune, ci în dulceață, poezie și, mai ales, în bucuria simplă și fără piedică.

Manuscrisul 2276 [1], 83, 84, 85 traduce acest vis medieval, dar fără a-l insera încă în ciclul regretului și iritării care caracterizează *Scrisoarea IV* [14].

Începînd cu textul 2276 [1], 82 v, 83 v, 84 v, 85-96, foarte aproape în timp ce precedentul, *Scrisoarea IV* apare sub o formă aproape definitivă și conține o primă sinteză a elementelor risipite pe care tocmai le-am analizat. Opera conține aproape două sute de versuri, dar Eminescu restrînge textul cu 30 de versuri înainte de a-l publica : elimină de fapt mai mult, dar dacă suprimă, el adaugă de asemenea, încît istoria acestor sacrificii și a acestor adaosuri se cuvine urmărită în amănunt.

*

Vedem mai întîi că dispare un scurt pasaj situat în ultimele două versiuni manuscrise, chiar la sfîrșitul primei părți. Ca urmare a rostirilor lirice ale tinerei fete, în cursul plimbării în barcă, peisajul de pe malul apei ne e descris : teii la care făceau deja aluzie versurile 61 și următoarele reapar, malul fiind populat de animale fantastice :

---

14 Trebuie apropiată această idilă de un alt text care a primit titlul *Diamantul Nordului* și care povestește aventurile unui tînăr spaniol plecat în căutarea „unei pietre a luminei eterne" la cererea frumoasei sale. Decorul este același :

„Castel singuratec, pierdut în dumbrave
S-oglindă în lacul cu ape trîndave."

Ms. 2256, 1, vers 1-2. Cf. Perp. vol. IV, p. 324, unde se află textul în facsimil. Acest castel la malul unui lac a fost identificat de Slavici : e castelul Oteteleșanu (cf. *Castelul singuratec* în *Adevărul literar*, 1923, nr. 155 — Călinescu, III, p. 251).

„Dintre toți mai nalți, mai ageri iese zimbrii zinei Dochii
Ce-și întind spre apă gîtul și la cer înalță ochi." [15]

Fără îndoială, Eminescu a crezut de cuviință să nu termine evocarea cu această notă mitologică care ar fi contrazis inserția în timp a visului său de dragoste : încă de la prima variantă, acest vis e datat realmente și data nu se va schimba : *la o mie patru sute*. Evul mediu liric e voit ca fapt real, exact ca Evul mediu epic din *Scrisoarea III*, de asemenea istoric și legat de sec. XIV. Altă suprimare foarte semnificativă : imprecația contra iubirii :

„Să stîrnești cu mii de lacrimi un instinct atît de van,
Ce le-abate și la paseri de vreo două ori pe an ?" [16]

era însoțită în prima variantă *Dezgust* (ms. 2283, 43-46) [17] de o serie de versuri, aparent baudelairiene ca aspect, care ne dau o explicație valabilă pentru dezgustul poetului, sugerînd imaginea dinților descărnați de buze și a orbitelor în care se ascund ochii. Aceste versuri teribile au dispărut din textul publicat. La fel a dispărut evocarea ultimei ființe de la sfîrșitul lumii, fumînd o țigară în inima Saharei [18] și amplificarea temei măștii în care era angajat un dialog

---

15 Vv. 93-94.

16 Vv. 99-100. Vom nota că Eminescu atenuează expresiile prea viguroase prin care traducea la origine această viziune pesimistă. Astfel în manuscrisul 2256, 56 v-54 v + + 51-51 citim în vers. 79-80 o aluzie la instinctul ciinilor. În ms. 2276, I, 82 v-83 v, 84, 85-96, v. 128 nu e vorba decît de animale în general, și, în fine, Eminescu face apel la o categorie de ființe, păsările, care nu sînt legate de nici o impresie bestială, ci dimpotrivă. E curios să vedem astfel progresul spre mai puțină duritate și brutalitate.

17 Aceste versuri din *Dezgust*, datate 1876, vor fi reluate și amplificate în poezia postumă *Gelozie* (Perp., vol. IV, p. 422) despre care s-a crezut că emitată după *La Charogne* a lui Baudelaire. În realitate, *Gelozie* dezvoltă într-un spirit care nu are nimic baudelairian, tema dezgustului schițată în *Dezgust*, dezgust voluntar prin care poetul speră în sinea lui să obțină un fel de eliberare.

18 Ms. 2276 [1], 82 v, 83 v, 84 v, 85-96, v. 147.

curios între Demiurg și poet. Găsim aici aceste versuri semnificative :

„Totu-i mască pentru mine, — însuși eu îmi par o mască." [19]

Formula e demnă de reținut ca o mărturie a lucidității împinsă pînă la limită, în ciuda sentimentului iluziei universale.

Scrisoarea se ușurează astfel de multe elemente de pesimism brutal și prea vag totodată. În schimb, ea se îmbogățește cu note mai direct inspirate de misoginism : mutilările suferite de *Dezgust* și de *Iubita vorbește*, inserîndu-se în manuscrisul 2276 [1], 82 v, 83 v, 84 v, 85-96, sînt compensate prin adaosul nou al unei serii de versuri a căror primă ciornă o găsim încă în manuscrisul 2256, 56 v – 54 v+51 v –51, datat de Perpessicius : Iași către 1877 [20], apoi în manuscrisul 2260, 150 v și urm., care e din 1880 [21] și, în fine, în manuscrisul 2282, 18-24 [22], care a precedat nemijlocit manuscrisul *Scrisorii II*, trimis *Convorbirilor literare*, chiar dacă el mai poartă titlul *Scrisoarea I*. Pe acest ultim manuscris, versurile 35-44 au fost tăiate cu creionul și de fapt ele nu mai apar în textul definitiv al *Scrisorii II*. Sînt păstrate ca o rezervă și Eminescu le inserează din nou în varianta 2276 [1], 82 v, 83v ,84 v, 85-96.

În aceste zece versuri poetul își face cel mai curios examen de conștiință. El pune în gardă pe cititor contra unei atitudini care este chiar a sa, împotriva inițiativelor amoroase despre care aduc mărturie numeroase versuri. E extraordinar să-l vezi pe autorul poeziei *Pe aceeași ulicioară* indignîndu-se în versurile :

„Să aluneci pe poleiul de pe ulițele ninse,
Să privești prin lucii geamuri la luminile aprinse" [23]

---

19 *Ibid.* v. 149.
20 Vers. 79 și urm., cf. Perp., vol. II, p. 256.
21 Vers 73 și urm. cf. Perp., vol. II, p. 264 și cf. mai sus p. 323.
22 Vers. 33 și urm. cf. Perp., vol. II, p. 268.
23 Vers. 169-170 cf. Perp., vol. II, p. 340.

din care al doilea anunță într-un chip straniu

„La geamul tău ce strălucea
Privii atît de des" [24]

în *Pe lîngă plopii fără soț.*

Într-adevăr, spectacolul zărit e iritant : tînăra femeie e înconjurată de ofițeri cu pinteni sonori cărora le împarte ochiade. Amantul, dureros trădat, îngheață la poarta ei. El o iubește ca pe un copil, dar ea e pentru el capricioasă și rece „ca și luna lui april" [25]. Și totuși, ce de sărutări și dezmierdări nu i-ar da el !

„De la creștet la picioare s-o săruți și s-o desmierzi
Ca pe-o marmură de Paros sau o pînză de Corregio,
Cînd e rece și cochetă... Ești ridicol, înțelege-o !" [26]

Această realitate, tristă și ridiculă, face cu atît mai zadarnice și dureroase visurile făurite odinioară, visuri pe care le evocă într-un fel de cuplet, construit deja, cu elementele lui esențiale, în ciorna 2256, 56 v-54 v-51, despre care tocmai am vorbit și pe care Perpessicius o consideră ca fiind prima versiune autonomă a *Scrisorii II.* Din reducere în reducere, acest cuplet se va prezenta în forma acestor patru versuri în textul definitiv al *Scrisorii IV :*

„Da...visam odinioară pe aceea ce m-ar iubi,
Cînd aș sta pierdut pe gînduri, peste umăr mi-ar privi,
Aș simți-o că-i aproape și ar ști c-o înțeleg
Din sărmana noastră viață am dura roman întreg." [27]

---

24 Vers. 5-6 ; cf. mai jos, p. 413.

25 Vers 178. Comparația figura deja în ultimele versuri ale poeziei *Despărțire :*

„Ci tu rămii în floare ca luna lui april
Cu ochii mari și umezi, cu zîmbet de copil."

26 Vv. 178-180. Vedem în dubla comparație o reminiscență din *Amorul unei marmure* și din *Venere și Madonă,* ca și cînd Eminescu ar fi rămas fidel, transpunîndu-le, unui sistem de imagini definit de multă vreme.

27 Vv. 133-136.

Dar esențialul a rămas, — și e un soi de recapitulare ciudată a marilor teme familiare lirismului lui Eminescu, pe care le găsim în acest pasaj, acela al prezenței feminine trăită într-o intimitate discretă [28], acela al reciprocității în dragoste și înțelegere [29], acela al transfigurării prin opera de artă a unui destin comun, banal la început, dar făcut nemuritor [30].

Putem spune, fără teama de a ne înșela, că dezvăluirea acestei decepții complexe devine un element cu totul esențial al *Scrisorii IV*. E vorba aici de principiul tuturor celorlalte decepții, — și pornind din sentimentul eșecului, pe care poetul a voit să-l lărgească din ce în ce spre pesimismul extins la iubire, la celebritate, la viața întreagă, la om chiar.

E în adevăr remarcabil faptul că Eminescu juxtapune exprimării acestui regret primordial, imediat în poezia definitivă, versurile analizate de noi chiar la început și care, după ce au inaugurat seria variantelor, vin să ne dea concluzia *Scrisorii IV*. Tranziția, la prima lectură, pare artificială :

> *„N-o mai caut... Ce să caut ? E același cîntec vechi,*
> *Setea liniștei eterne care-mi sună în urechi."* [31]

Dar legătura dintre idei, sentimente, este strînsă. La distanță de șapte ani, Eminescu își reia versurile scurte, două cîte două, și face versuri de 15/16 silabe. Nu are mare lucru de schimbat : el se mulțumește de a elimina complet aspectele unei religiozități incerte. Nu mai e vorba de un dulce *Ave*, ci de un *Carmen saeculare* păgîn și această sete de repaus etern este foarte aproape de visul Nirvanei din „Rugăciunea unui dac". El modifică de asemenea acest detaliu :

---

28 Cf. *Singurătate.*
29 Cf. *Nu mă-nțelegi.*
30 Cf. *Pe lîngă plopii fără soț.*
31 Vv. 137-138.

„Unde-s șirurile limpezi
Din cîntarea-mi ce-am gîndit ?" [32]

Citim acum :

„Unde-s șirurile clare din viață-mi să le spun ?" [33]

Nu mai e vorba de un cînt imaginat doar, gîndit, simbol al unui ideal de pace, niciodată părăsit, ci de viața însăși a poetului, și ea pierdută și sfărmată. Astfel textul primitiv capătă un sens mai plin, cîștigă, pentru a fi inserat în poezia nouă, o nouă semnificație. Printr-un fel de reîntoarcere, sinteza nouă nuanțează elementele componente și totul se petrece ca și cînd poetul ar încerca să folosească o ciornă veche, scrutînd-o mai adînc pentru a descoperi un sens implicat deja, dar puțin clar, restituind materialului împrumutat valoarea lui autentică, înainte de a-l include în noul edificiu.

E o operație dintre cele mai interesante, foarte semnificativă în acest dialog angajat de Eminescu cu propriile-i manuscrise : dacă le conservă cu atîta grijă e nu pentru că ele i-ar putea oferi într-o zi un element utilizabil, ci pentru că o imensă parte din el însuși e cuprinsă în aceste ciorne și cînd le recitea, lucrînd fără-ncetare, se regăsea pe sine, — mai mult, se descoperea și se recunoștea.

Astfel, *Scrisoarea IV*, răscruce cum am spus-o la început, cu teme variate ale inspirației, ne oferă mai mult decît o mărturie a lirismului lui Eminescu : ea ne permite să surprindem pe viu demersul creației sale poetice și ne arată prin ce selecție, prin ce efort al artei și lucidității poetul elaborează noi sinteze, plecînd de la elemente vechi.

---

32 Ms. 2283, 42-42 v, v. 37-38.
33 V. 147.

SCRISOAREA V

Scrisoarea V nu a apărut în *Convorbiri literare* decît la 1 februarie 1890, la mai bine de un semestru după moartea poetului. Dar mai înainte, la 1 ianuarie 1886, un fragment de 50 de versuri fusese publicat într-un supliment ilustrat al ziarului *Epoca*. Acest ziar anunța la 31 decembrie 1885 un număr special care trebuia să apară a doua zi, indicîndu-i sumarul. Citim între alte texte : *Dalila, fragment, poezie de Eminescu*. Același fragment chiar figurează și în revista *Fîntîna Blanduziei* (decembrie 1889), apoi în ediția Morțun din 1890.

Scrisoarea nu a fost publicată în întregime decît de Maiorescu în *Convorbiri literare* ; manuscrisul folosit e altul decît cel care a servit publicațiilor precedente.

Astfel, *Scrisoarea V* nu e de fapt o operă postumă. Întîi, din cauza acestei publicări parțiale, pe cînd trăia poetul, — apoi pentru că manuscrisul complet are un aspect foarte asemănător cu cel al manuscriselor celorlalte patru *Scrisori*. El a primit chiar din mîna poetului titlul *Scrisoarea V* și nimic nu permite să credem că Eminescu nu l-ar fi publicat ca atare. Orice discuție pe această temă e de altfel zadarnică, pentru că nu ar putea fi închisă niciodată, nicicum.

*

După Perpessicius, primele manuscrise nu urcă la o dată foarte veche. Textul intitulat *Marmură cu ochii negri* (ms. 2260, 11-12) este din jurul anilor 1879—1880 : scrisul e contemporan ciornelor la *Freamăt de codru*. Dar mici fragmente ms. 2259, 165 și 2259, 268), folosite apoi în varianta cea mai importantă : 2277, 48-51, au fost schițate din 1872, în epoca în care Eminescu redacta marea frescă : *Panorama deșertăciunilor*. Oricum ar fi, aceste texte prelimi-

nare prezintă cel mai mare interes şi merită să fie examinate cu grijă.

Manuscrisul 2260, 11–12, *Marmură cu ochii negri*, ne introduce dintr-odată în climatul lamentaţiilor amare despre răceala femeii iubite. De la *Amorul unei marmure*, se pare că Eminescu nu se poate elibera de această obsesie : iubita e o statuie insensibilă şi îngheţată. De ce această marmură nu răspunde cînd bărbatul o contemplă şi o adoră cu pasiune de demon, cerînd mîntuire de la ochii ei strălucitori ? Această piatră fără suflet, cu inimă de bronz, nu ştie ce e iubirea.

Apoi în această ciornă încă stîngace, începută sub semnul unui delir bine cunoscut de noi, Eminescu, inserează dintr-odată unele formule extrem de frapante şi revelatoare : femeia crede că iubirea e „un roi de plăceri", ea uită cu voie faţa trecutului, contemplînd faţa prezentului :

„N-ai aduceri aminte, nici iluzii n-ai avut." [1]

Se stabileşte o legătură între iluzii şi amintiri. Dacă femeia renunţă la iluzii, ea se condamnă unei vieţi mutilate, mărginită la clipa de faţă :

„Mut îţi este viitorul, cum trecutul îţi e mut. [2]

Viaţa-i devine sterilă ca un deşert :

„Căci pustie ţi-e viaţa cum o duci de azi pe mîni." [3]

Aceste versuri surprind cînd ne gîndim la apologia clipei, afirmată mai ales în *Glossă*. Dar chiar textul pe care-l analizăm ne ajută să înţelegem sensul profund al *Glossei*. Această renunţare totală la trecut şi la viitor, care va fi prezentată ca un nobil principiu de viaţă, e blamată aici la femeie, pe cît de inconstantă, pe atîta de rece, – semn al ne-

1 Vers 23.
2 Vers 24.
3 Vers 26.

putinței vinovate. Și va fi ca o culme a înțelepciunii, dar și a amărăciunii pentru poet, să devină el însuși impasibil și rece, după ce voise să împrăștie atîta lumină, pasiune, căldură.

Misoginismul lui Eminescu — asupra căruia vom reveni — s-a născut dintr-o decepție, nu pur și simplu sentimentală, ci cu un sens metafizic. Întreaga lui făptură se află amenințată de o descoperire făcută prea tîrziu : femeia e incapabilă de a-i aduce vreo mîntuire. El a consimțit, pentru asta, la toate sacrificiile : toate i se par acum inutile.

Fragmentul 2277, 48–51 aduce unele detalii noi care pot îmbogăți analiza noastră. Cuvîntul *în zadar* continuă să fie termenul-cheie al meditației. E în zadar faptul că poetul a făcut din femeie regina gîndurilor sale ; e zadarnică păstrarea intactă a amintirii și zadarnic faptul că a cîntat în versurile sale murmurul izvoarelor, umbra pădurilor și strălucirea stelelor. E zadarnică rivalizarea cu Horațiu.

Femeia nu înțelege nimic din acest efort : ea nu știe că poetul a făcut din propria sa viață, renunțînd la plăcere, instrumentul artei sale, că a trăi sau a muri nu are pentru el nici o importanță ; cu o lovitură de pumnal el poate oricînd pune capăt tristei vanități a omului.[4] Ignoranță și mai gravă încă : femeia nu știe că poetul a luat-o drept model pentru a cunoaște adevărul, numai adevărul :

„Ea nici știe cum că dinsa îți servește de model
Ca să afli adevărul și nimic decît pe el."[5]

Astfel femeia greșește imaginîndu-și că ea e obiectul iubirii. Iluzie stupidă :

---

4 Această idee a unei sinucideri posibile e precizată în versurile 59-60 din ms. 2277, 53 (+ 52 v) — 58 :

„Ea nu știe
Cum că dac-a ta viață n-ar goni un ideal,
Trista ei zădărnicie ai curma-o c-un pumnal".

5 Vv. 19-20.

„Şi cînd laurul biruinţei vrei să-l pui pe(-al) vieţii vîrf
Ea va crede[6] *atunci desigur că ţi-e foame de-al ei stîrv!"*

Poetul renunţă la această poftă carnală, sau mai curînd o refuză ca fiind prea strîns legată de durata fragilă, de şirul clipelor. E aici o noţiune foarte curioasă, neaşteptată chiar, care trebuie reţinută :

„Ea nu ştie că din ochii(-i) vrei cu dragoste să-nveţi
Cum viaţa preţ să aibă şi cum moarte s-aibă preţ,
Cum că tu, dacă viaţa ţi-ar părea lanţ de plăceri
Şi ai (vrea) ziua de astăzi s-o anini de cea (de) ieri,
A ta inimă s-ar rumpe de al patimilor val."[7]

Redactarea e încurcată, dar sensul e clar : o neînţelegere intervine între poet şi femeie. Poetul vrea prin iubirea lui să atingă o anumită revelaţie, să înţeleagă sensul din urmă al vieţii şi al morţii, — iar nu să coboare la nivelul plăcerilor umane care, supuse legii duratei omeneşti, trecerii timpului, destrămării, generează disperarea. Filozofia iubirii-durată, care stă la inima pesimiştilor romantici sau schopenhauerieni, se aliază aici cu o filozofie a iubirii atemporale care se impune în conştiinţa de sine, dacă putem spune, în absolutul valorilor.

Sub acelaşi indicativ, 2277, 48–51, Perpessicius publică apoi un fragment de 40 de versuri în care se află schiţată o descriere sensuală a femeii iubite. Ea se va integra în prima parte a *Scrisorii V*. Eminescu revine la apostrofa directă şi se adresează, ca în manuscrisul 2260, 11–12, *Marmură cu ochii negri...*, statuii de marmură cu ochii negri. Poate că *Scrisoarea* a avut la început în realitate aspectul unei veritabile scrisori către o femeie. Vom nota de asemenea că acest fragment introduce în poem, — travestit în versuri lungi — versuri scurte de stil popular, pe care Eminescu le inserase într-un text de inspi-

6 Cf. Perpessicius, vol. II, p. 352.
7 *Id., ibid.*

rație folclorică, intitulat *Ursitoarele*[8] Descrierea acestei tinere mame invocînd zînele binefăcătoare pentru copilul ei ocupă în *Ursitoarele* un loc considerabil, care nu corespunde deloc tonalității de ansamblu a bucății. Înțelegem că Eminescu a putut detașa fără greutate acest grațios tablouaș dintr-o lucrare în care prezența sa apărea cumva accesorie.

*

Cu manuscrisul 2277, 53 (+ 52 v)–58, intitulat *Dalila* și datat de Perpessicius din 1881, *Scrisoarea* începe să capete formă.

Printr-o mutație bruscă, fragmentele risipite pe care le-am analizat se reunesc. Se adaugă elemente noi și opera dobîndește dimensiunea ei aproape definitivă, păstrată în manuscrisul următor, 2282, 84–90, intitulat chiar de Eminescu *Scrisoarea V*, publicat într-o formă mai mult sau mai puțin fidelă de Maiorescu.

Aceste două redactări, 2277 și 2282, au exact aceeași lungime, 112 versuri, — dar anumite fragmente din prima sînt absente din a doua și invers. Textul publicat de Maiorescu este acela al secundei redactări, cu diferența că Maiorescu a restabilit versurile 5–16 barate de Eminescu în prima versiune și le-a inserat în locul versurilor 5–16 din a doua redactare. Această amplificare (vers. 5–16) e un fel de avertisment adresat tînărului : cînd el va urmări, sub lună, pe o alee întunecată, o femeie tînără să nu uite vreodată că femeia are minte scurtă și fuste

8 Cf. Perp., vol. III, p. 224-289 și D. Murărașu, M. Eminescu, *Literatură populară*, Ed. Scrisul românesc, Craiova, f.a. Textul și variantele sale sînt publicate de Murărașu (p. 387 și p. 607). E vorba de un poem inspirat direct din legendele despre visul tinereții fără bătrînețe și al vieții fără moarte, temă așa de frecventată în folclorul românesc. Aceste versuri au fost reluate de Eminescu nu numai în fragmentul care ne preocupă, ci și în *Ce te legeni, codrule ?*, cf. p. 529.

lungi [9]. Beția pe care o împrăștie femeia își are izvorul în bărbat. Femeia, dacă o întreabă bărbatul, nu vorbește decît de panglici și de cățeluși... Frivolitatea ei e periculoasă : trebuie să ne gîndim la Dalila...

Apoi vine, introdusă de o remarcă ușor umoristică :

„E frumoasă, se-nțelege..." [10]

descrierea tinerei femei despre care am vorbit. Aici începe, de la versul 30 în cele două versiuni din urmă, dezvoltarea esențială a *Scrisorii*, pregătită, începută în fragmentele analizate. Femeia nu va înțelege niciodată sensul iubirii declarate de poet. Ea se va preface că e flatată, dar, pozitivă, ea își va alege amanți mediocri. Poetul e avertizat să se depărteze : femeia e Dalila !

De fapt, gîndirea lui Eminescu e mai subtilă decît o poate sugera această schemă cursivă. Noțiunile împrăștiate în manuscrisele preliminare se înlănțuie printr-un curent delicat, dificil de urmărit în textul publicat. Dar ciornele, mai ales prin unele detalii bogate, ne permit să le elucidăm.

Prima subtilitate : nu omul dorește femeia iubită, ci un demon secret :

---

9 Ms. 2277, 53 (+ 52 v) –58, vers 8, Perp., vol. II, p. 353. Trebuie să notăm că în ms. 2282, 84, reprodus în facsimil de Perpessicius, vol. I, p. 161, ghilimele vizibile încadrează porțiunea din vers „doamna are minte scurtă, poale lungi". Or, Maiorescu a luat asupra-și substituirea *poale* cu *haine* (dacă nu s-a sprijinit cumva pe o nouă versiune a *Scrisorii*, dispărută fără urme), escamotînd ghilimelele (pe care nici Eminescu nu le mai pune în alte variante decît în 2282, 84, pe care le-a escamotat poate în alt loc, ceea ce e greu de verificat). Oricum, să reținem acest gest : poetul a voit printr-un semn tipografic să arate clar, cel puțin într-un loc, că formula satirică adresată femeii nu era a lui, ci era un împrumut. Detaliul își are importanța lui.

10 V. 14.

„Ea nici poate să-nțeleagă că nu tu o vrei... că-n tine
E un demon ce-nsetează după dulcile-i lumine" [11]

Acest demon nu e aici personajul romantic întîlnit atît de des, opus unui înger ; el are mai degrabă ceva socratic, e o dublură intimă, — am zice : un suflet. Dar un suflet tenebros care se simte condamnat, care caută salvarea chiar în iubire : dacă i s-ar oferi iubirea, demonul ar putea crea o operă minunată, iar femeia ar primi ca recompensă un univers întreg [12].

Dar dacă studiem amănunțit textul *Convorbirilor*, legătura ideilor, la un moment dat, ne scapă, sau cel puțin pasajul 59–64 ne pare a fi un soi de digresiune. Numai recurgînd la manuscris putem restabili coerența și, în același timp, să cuprindem semnificația reală a întregii bucăți.

Găsim într-adevăr în textul publicat această înlănțuire : după ce poetul a comparat demonul interior cu un sculptor fără brațe, cu un muzician surd, acuză femeia că ignoră faptul că acest demon vrea s-o ia drept model. Pînă acum chinul geniului era comparat cu acela al unui artist devenit dintr-odată incapabil de creație. Acum, nenorocirea vine din refuzul femeii : ea nu vrea să fie luată de model. Și totuși, adaugă poetul, ea nu ar risca nimic : artistul nu-i cere sacrificiul pe care antichitatea îl pretindea tinerelor fete care pozau pentru statuile zeițelor și care erau strangulate. Apoi, brusc, versul următor :

„S-ar pricepe pe el însuși acest demon... s-ar renaște [13]

reîncepe sau mai curînd continuă dezvoltarea schițată în versul 51 :

---

11 Vv. 51-52.

12 Putem crede că Eminescu suferă aici influența lui Vigny și că acest schimb mistic între femeie și bărbatul de geniu se află, în mare, în perspectiva „Casei păstorului". Lucrurile apar însă mai complexe, dacă vrem să examinăm textul de aproape.

13 Vers 65.

„Că o vrea... spre a se înțelege pe sine însuși."

Așa încît aluzia la femeia-model și la jertfa, care nu i se cere, apare ca o paranteză aberantă ce rupe unitatea textului și lasă spiritul în incertitudine.

Totul se explică dacă examinăm manuscrisul 2277, 53 (+ 52 v)–58, la versurile 66–74. Nota baudelairiană, relevată în fragmentul 2277, 48–51, e integrată aici și capătă o semnificație mai netă. La origine, am spus-o, poetul cere femeii să-i servească drept model ca să poată descoperi adevărul, adevărul singur. Și femeia se înșeală crezînd că poetul putea dori *al ei stîrv*. Neînțelegerea (puțin clară în fragment : ce e acest „adevăr" obținut prin femeia-model ?), neînțelegerea se definește mai precis în manuscrisul 2277, 53 (52 v)–58, odată cu modificarea redactării primitive : laurul victoriei nu e pus *pe ('al) vieții vîrf*, ceea ce era puțin clar, el stă acum pe formele modelului :

„Cînd pe propriile-i forme laurul vrei a-l pune-n vîrf."

Astfel artistul creează o capodoperă pornind de la modelul oferit de femeie. Realizînd capodopera, capodoperei îi aparține coroana de laur și nu femeii : ea ar fi proastă revendicînd o glorie pentru care ea nu a fost decît un instrument nedemn. Totuși un adevărat sacrificiu i se cere : să dispară, nimicindu-se. Desigur nu ucigîndu-se ca fecioarele — modele ale antichității, ci dispărînd în fața operei, — fericită peste măsură de a fi fost amestecată în creația sa :

„Cînd pe propriile-i forme laurul vrei a-l pune-n vîrf,
Ea ? Ce crede ? Cum că ție îți e foame de-al ei stîrv." [14]

Iată păcatul major al neînțelegerii : laurii încoronează femeia, desigur, dar o femeie transfigurată de artist și imortalizată. Modelul nu ar putea pretinde să fie iubit pentru sine însuși : orice pretenție de acest gen e odioasă și insuportabliă.

---

14 Ms. 2277, 53 (+ 52 v), v. 73-74.

Ciclul e terminat : dedublării bărbatului îi corespunde o dedublare paralelă a femeii iubite. Nu iubește un bărbat, ci un demon care trăiește în el. Nu femeia e obiectul iubirii, ci zeița pe care ea permite s-o sculpteze. Drama izbucnește, dacă echilibrul fragil al acestei construcții e rupt. E destul ca femeia să se sustragă vocației de model care nu trebuie să ceară nimic : geniul devine atunci un mister pentru sine, sortit neputinței. El nu mai creează. Sterilitatea îl duce la disperare și dacă femeia vine în acel moment pentru a cere să fie iubită pentru sine, ea nu primește decît injurii și o condamnare drastică.

Chiar acesta e la origine aranjamentul subtil al întregului sistem. În *Scrisoarea V* (și încă din ms. 2282, 84–90), Eminescu renunță la unul din elementele esențiale ale echilibrului. El suprimă, ca excesivă, aluzia la acest stîrv care n-ar putea pretinde vreo iubire : atunci coerența sistemului este în parte compromisă.

În schimb, tema femeii reci, a femeii de marmură se îmbogățește sub ochii noștri cu o nouă valoare : femeia de marmură poate deveni statuie nemuritoare pe care poetul însuși o încunună cu lauri. Această marmură cu ochii negri poate deveni, dacă consimte, model pentru o statuie, imitînd prin asta pe fecioarele antice care serveau de model pentru statuile zeițelor.

Și într-adevăr, poetul regăsindu-și geniul, ar opera acest miracol : el ar face din femeie o zeiță și i-ar dedica un cult :

„Poate-ar învia în ochiu-i ochiul lumii cei antice
Și cu patimă adîncă ar privi-o s-o adore." [15]

Nu lipsește decît un lucru pentru a închide ciclul : ca marmura, noua Galatee, să prindă viață sub sărutările Pygmalionului său și aceasta e chiar limi-

15 Vv. 72-73.

ta la care ajunge, ca sub presiunea unei logici interne, lanțul imaginilor lirice :

„Ar voi în a lui brațe să o țină-n veci de veci,
Dezghețind cu sărutarea-i raza ochilor ei reci,
Căci de piatră de-ar fi, încă s-ar încălzi de-atît amor." [16]

Aceasta e reînvierea posibilă a femeii : să înțeleagă rolul sortit ei și să nu mai rămînă de marmură. Desigur că îi trebuie un anumit curaj : dragostea care-i e oferită nu e de esență comună. Ca să înțeleagă pe omul de geniu, ea trebuie să-și asume un anumit risc :

„Știe oare ea că poate ca să-ți dea o lume-ntreagă,
C-aruncîndu-te în valuri și cercînd să te-nțeleagă
Ar umplea-a ta adîncime cu luceferi luminoși ?" [17]

O variantă, manuscrisul 2282, 84–90, oferă în versul 2 lecțiunea :

„Aruncîndu-te în flăcări." [18]

Fie că e vorba de valuri sau de flăcări, poetul vrea să sugereze încercarea necesară și poate suferința răscumpărătoare.

Dar femeia rămîne surdă la chemare. Partea a treia a *Scrisorii V* (vers 84–110 din textul *Convorbiri literare*) înregistrează falimentul tuturor speranțelor : flatată de omagii poetice, iubita nu rămîne mai puțin sensibilă la realitățile pozitive. Ea ascultă cu ipocrizie confidențele „demonului", dar se lasă mișcată de apariția unui „rege de pică"...

Întreg acest pasaj e o reluare a unei teme bizare pe care am găsit-o la sfîrșitul poemului *Călin :* aceea a personajelor din jocurile de cărți. Numai începînd cu al doilea din ultimele trei texte pretendenții sînt astfel caricaturizați. În manuscrisul 2277, 53 (+ 52 v)–58 cocheta apare pur și simplu incon-

16 Vv. 75-77.
17 Vv. 81-83.
18 Cf. Perpessicius. vol. II, p. 362.

jurată de oameni mai mult sau mai puțin proști. În manuscrisul următor, 2282, 84–90 personajele odioase devin regi în jocul de cărți :

„Poate că-i convin tuspatru craii cărților de joc" [19]

și verva poetului își dă curs liber pentru a-i prezenta sub un aspect ridicol. Să reținem în special acest joc de cuvinte, teribil, care răzbună pe poetul ofensat și de femeia iubită și de un stupid amant al ei :

„Nu-i minune...
Să confunde-un crai de pică cu un crai de mahala." [20]

Poate există, în dosul acestor cuvinte, o aluzie precisă la un rival, la un fante de mahala, vecin al acelei Cleopatre Poenaru care prin 1880–1881 puse stăpînire, dacă e să-i credem pe biografi, pe inima lui Eminescu, după ruptura trecătoare cu Veronica Micle.

Ipoteza e seducătoare și chiar criticii înclină să creadă că *Scrisoarea V* e în întregime inspirată de trădarea Cleopatrei Poenaru. Perpessicius aduce un argument de mare greutate acestei interpretări. El citează cîteva rînduri din manuscrisul 2276 [1], 200 : „Ești o mizerabilă cochetă, Cleopatra. Tu m-ai ucis moralicește. Mi-ai rupt șira spinării, m-ai deșălat moralicește, încît nu mai pot avea nici o bucurie în viață. Mi-e atît de frig înlăuntrul inimei, sunt atît de bătrîn, Dalilo, ai făcut să cază toată primăvara vieții mele la pămînt, încît nu se alege nimic de ea... Și de ce ? Ce rău ți-am făcut eu, ca să mă..." [21] E sigur că apropierea acestor două nume : Cleopatra și vocativul Dalilo, în același text, are de ce să determine convingerea noastră.

Totuși Iorga, citat în același loc de Perpessicius, crede, dimpotrivă, că *Scrisoarea V* e un răspuns la altă trădare, — aceea a Veronicăi Micle care toc-

19 V. 98.
20 Vv. 102-103.
21 Vol. II, p. 366.

mai părăsise pe poet în primăvara lui 1880 (deși această ruptură nu a fost definitivă). Ce să credem ? În ce ne privește, noi credem că problema e pusă greșit. Riscăm — și am avut adesea ocazia s-o notăm — grave contrasensuri dacă vrem cu orice preț să legăm opera lui Eminescu de elemente biografice precise.

Există în *Scrisoarea V* mai mult decît ecoul unei trădări sau al unei rupturi. Sensul filozofic al textului depășește anecdota, oricît de penibilă și de dureroasă ar fi fost ea.

De fapt — și ipoteza noastră nu e dictată de vreun gust excesiv pentru paradox — în loc de a crede că Eminescu a scris *Scrisoarea V* pentru că găsise în Cleopatra Poenaru o nouă Dalila, e de preferat să credem că a numit-o pe Cleopatra Poenaru cu numele de Dalila pentru că tocmai scrisese *Scrisoarea V*.

Această *Scrisoare* o purta în el de mulți ani, de cînd a reproșat unei alte femei nu „m-ai ucis moralicește", ci „mi-ai omorît orice idee bună în cap". [22]

Vom spune oare că misoginismul lui Eminescu e anterior experienței nenorocite trăite în iubire ? Nu sîntem departe de a o admite, nuanțînd puțin acest punct de vedere brutal și spunînd de pildă că Eminescu aștepta de la iubire o așa de mare revelație, o atît de mare bogăție, încît chiar de la început orice experiență era sortită eșecului. Veronica Micle, Mite Kremnitz, Cleopatra Poenaru au fost pentru el tot atîtea Dalile, incapabile de a satisface „demonul" său, de a fi „modele" pe care le visa, sau de a-i aduce „mîntuirea" de care avea o percutantă nevoie.

MĂNUȘA

Studiul *Mănușei* nu ne va reține mult atenția : e vorba de fapt de o poezie tradusă din Schiller și nu de o operă originală. Perpessicius (II, p. 366) ne dă

22 Cf. mai sus, p. 359.

detalii asupra circumstanțelor care l-au dus pe Eminescu să ofere această traducere consulului german la București, Grisebach, pentru *Schalkbibliothek* din Leipzig. Jurnalul umoristic Schalk publicase poezia lui Schiller, *Der Handschuh*, însoțind-o de desene atît de umoristice încît editorul a voit să scoată noi ediții în numeroase limbi străine. Eminescu fu însărcinat cu versiunea românească : el o realiză din ianuarie pînă la Paști 1881. Textul lui apăru încă din noiembrie 1881 în revista *Amicul familiei*.

LUCEAFĂRUL

Nu există nici o altă operă în literatura română care să fi fost studiată, scrutată, explorată ca poemul *Luceafărul*.

Ar fi de făcut o anchetă asupra motivelor prestigiului extraordinar de care se bucură acest text în ochii românilor. Ar trebui cercetat de ce aceste strofe suscită un asemenea entuziasm, — și așa de unanim : critica română, care nu se dă deloc înapoi în fața judecăților parțiale sau grăbite, se oprește în fața *Luceafărului*, depune armele și nu cutează a enunța nici cel mai mic cuvînt defavorabil. Sînt oare perfecțiunea stilului, abilitatea ritmului, echilibrul compoziției cele ce explică o atît de mare favoare ? Alte bucăți ale lui Eminescu, anumite pasteluri ale lui Alecsandri merită, prin calitățile lor formale, un elogiu egal.

E oare mesajul spiritual conținut în poem care atrage și seduce ? Noi nu credem că acest mesaj e mesajul esențial al întregii opere a lui Eminescu. *Luceafărul* traduce un aspect important al pesimismului, al misoginismului său, dar multe alte texte, analizate de noi, *Rugăciunea unui dac*, *Împărat și proletar*, sau *Scrisoarea I* sînt la fel de grele de

semnificație filozofică. Indiferența mîndră, răceala — ultimul refugiu al lui Hyperion — sînt atitudini foarte nobile, caracteristice geniului izolat și chinuit, dar drama acestei singurătăți nu poate avea un sens universal, — sau cel puțin alte probleme, aceea a morții de pildă, riscă mai mult să atingă numărul cel mai mare.

În realitate, ceea ce suscită entuziasmul lectorilor români e reușita perfectă pe care o reprezintă *Luceafărul* : Eminescu realizează acest tur de forță de a traduce o temă lirică generală, „europeană", dacă putem spune, într-o limbă, într-un vers care sînt românești. *Luceafărul* este Moise al lui Vigny tratat în stilul Mioriței. [1] Și, în timp ce poetul francez trebuie să caute în Biblie ceea ce am putea numi suportul mitic al operei sale, poetul român află în folclorul propriei sale țări un mit inițial, cu totul încărcat de rezonanță lirică [2]. Să adăugăm că metrul ales este un metru popular, acela în care masele țărănești române își cîntă de secole bucuriile și suferințele lor. *Luceafărul* dă carte de noblețe acestei forme spontane

---

1 Reminiscențele populare nu încetează să-l atragă pe Eminescu. Vom da ca exemplu, în acest sens, strofa a doua care, inserată în ms. 2275 B, 39-66, e direct luată dintr-o formulă folclorică desigur banală : o fiică unică e comparată cu luna între sfinți sau între stele, în cele patru sau cinci texte citate de Murărașu (M. Eminescu, *Literatura populară*, p. 106 și urm.). Eminescu însuși a recopiat cîteva din aceste texte în manuscrisele sale. El a păstrat comparația populară în *Luceafărul*, — organizînd-o însă : tînăra fată e ca luna între stele întîi. Ea nu mai e ca luna în mijlocul sfinților : aici comparația e strîmtă. Pentru a trona în mijlocul sfinților nu e decît un personaj posibil : Fecioara (vers 4, ms. 2275, B, 39-66) : *Cum e Fecioara între sfinți* (vers 7, ms. 2261, 198-212 și redactarea definitivă).

2 Pentru a aprecia meritul și originalitatea lui Eminescu e destul să examinăm felul cum el utilizează tema populară din care se inspiră, luînd în considerare, prin opoziție, ceea ce un alt poet, Alecsandri, a scos dintr-o temă foarte apropiată în poezia sa *Legenda Ciocîrliei*.
Anumiți critici români, mai grijulii de a stabili „apropiere" decît de a pune în lumină deplină singularități, au voit să

a artei naționale. Miracolul e că o poemă filozofică poate fi turnată în acest tipar. Eminescu încercînd să-l imite pe Horațiu în metru antic, încercînd o prozodie savantă în *Glossă*, n-a obținut niciodată un succes atît de deplin ca atunci cînd a împrumutat *doinei* celei mai naive stilul ei metric monoton și pur.

Iată de ce românii sînt fără îndoială cuprinși de entuziasm fără limite pentru un poem care, tratat în genul unei *Scrisori*, n-ar fi suscitat desigur decît o mare admirație și nimic mai mult.

Bibliografia privitoare la poemul *Luceafărul* cuprinde o masă de lucrări sau de studii de amănunt care reprezintă o proporție importantă în bibliografia generală a operelor lui Eminescu.

Renunțăm de pe acum să facem un inventar, cît ar fi de rapid, al acestui anasmblu de lucrări : ar trebui pentru asta o veritabilă monografie. În acest cadru, majoritatea autorilor români s-au străduit să rezolve probleme de detaliu infim, puse de ei înșiși, și a căror soluție constituie un titlu de onoare pentru sagacitatea și cultura lor, dar nu are importanță pentru exegeza autentică a *Luceafărului*.

Fideli principiului care a călăuzit pînă aici cercetarea noastră, vom supune *Luceafărul* acelu-

---

stabilească „legături" între *Luceafărul* și *Legenda Ciocîrliei*. O simplă lectură rapidă arată totuși că cele două texte nu sînt vecine decît în aparență. Aici ca și dincolo, o tînără fată e îndrăgostită de un astru (*soarele* la Alecsandri, — *luceafărul* la Eminescu), dar această situație de început evoluează într-un fel cu totul diferit la cei doi poeți. Opera lui Alecsandri rămîne scăldată într-un climat sentimental și dulceag, care caracterizează cea mai mare parte a *Baladelor* sau a *Legendelor*. Nu există nimic comun între dezlegarea dramei la Eminescu, profund legată de o opțiune personală, gravă și patetică, și concluzia povestirii lui Alecsandri, care ajunge la folclorul cel mai anecdotic ce există. În realitate, similitudinile între cele două teme se explică dinafară. Eminescu, nu mai mult ca Alecsandri, nu inventează legenda populară din care se inspiră. Trebuie să împingem cercetarea la nivelul chiar al tradiției folclorice, definind înrudirea sau derivarea eventuală. La nivelul operelor elaborate nu se poate vorbi de derivare nici de înrudire.

iași examen ca pe celelalte bucăți în versuri și vom urmări geneza operei studiind pas cu pas progresul manuscriselor.

*

Încă din epoca berlineză, către 1873–1874, Eminescu încearcă să versifice, sub titlul *Fata în grădina de aur*, o poveste populară al cărei text în proză l-a găsit în culegerea germanului Kunisch : „Bukarest und Stambul, Skizzenaus Ungarn, Rumänien und der Turkei" (Berlin, 1861). Această „sursă" evidentă a *Luceafărului* a fost remarcată încă din 1883 de Gaster[3], apoi a fost dovedită de Caracostea în 1910. Într-o broșură intitulată : *Două basme necunoscute din izvoarele lui Eminescu*, același Caracostea a publicat în 1926[4] o traducere în românește a textului care în germană se numea *Das Mädchen im goldenen Garten*.

Eminescu tratează după plac originalul în redactarea sa versificată. Legenda populară suferă îndată o întreagă serie de modificări. Vom aminti pe scurt tema basmului pentru a putea mai bine măsura această primă distanțare. Un împărat – regele din legendele noastre occidentale –, avea o fată foarte frumoasă : el voia s-o pună la adăpost de ochii oamenilor și de pretendenții obișnuiți. O închise în Valea galbenă, în fundul unui palat măreț înconjurat de o mare grădină, plină de arbori de aur și de flori, care erau tot atîtea pietre prețioase. Și dădu ordin să nu se deschidă nici o fereastră vreodată.

Un fiu de împărat, auzind vorbindu-se despre frumusețea minunată a tinerei fete, vru să ajungă la Valea Galbenă și obținu de la tatăl său un convoi bogat de cadouri fără număr pentru frumoasă.

Cum el nu știa drumul, se duse să găsească pe sfînta Miercuri. Aceasta îl sfătui să plece singur pe

3 În volumul său *Literatura populară română*, p. 549.
4 Editura Socec., București.

un cal fermecat pe care i-l dădu chiar ea. Calul cunoștea drumul către Valea Galbenă. Acest drum trecea prin Valea Amintirii, iar tînărul trebuia să nu se oprească cu nici un preț în această vale. El nu a ascultat. Dorul îl copleși atunci și se întoarse acasă. O nouă încercare. De data aceasta Sfînta Vineri îi dădu tînărului sfaturi : trebuia să străbată nu numai Valea Amintirii, ci și Valea Disperării, — și să nu se oprească. Ea îi dărui o floare magică : va trebui s-o arunce prin prima fereastră a palatului, pe care o va găsi deschisă. Tînărul cavaler cedă disperării în valea fatală și se reîntoarse iar acasă.

A treia încercare, de data asta sub auspiciile Sfintei Duminici. Ea îi dădu prințului o pasăre măiastră pe care trebuia s-o lase să zboare îndată ce va vedea pe tînăra fată plîngînd.

Fiul de împărat ajunge în sfîrșit fără piedici în Valea Galbenă, ucide balaurul care păzea intrarea și se apropie de palatul minunat. Tînăra frumusețe, după un an de fericire e sătulă de a mai trăi închisă între patru pereți, în camera sa, fără să cunoască bucuria primăverii. I se permise ca o servitoare să deschidă fereastra ce da spre cerul albastru. Exact în acel moment un smeu, un spirit puternic care trăiește în văgăunile munților, putînd lua orice înfățișare, se preface într-un vînt ușor și vine să mîngîie fața și umerii frumoși ai fetei. El o iubește, revine seara în camera ei sub înfățișarea unei stele care se transformă îndată într-un june frumos. Îi propune să-l urmeze pe tărîmul lui, peste nori, în limpezimea eternă, aproape de soare. Dar tînăra refuză, temîndu-se să nu orbească și să nu fie arsă de atîta lumină. Smeul se întristează, redevine stea și se urcă la cer : toată noaptea el contemplă de sus camera prințesei, iar razele lui sînt palide de mîhnire.

Noaptea următoare, smeul se schimbă în ploaie și apoi iar în tînăr. El îi propune frumoasei să-l urmeze în fundul mării unde palate de corali și de

perle se vor deschide pentru ea. Dar prințesa se teme să nu moară de frig. Ea cere smeului să devină un om ca ceilalți. Smeul acceptă, din dragoste, să renunțe la eternitate și la putere, promițînd să obțină de la Dumnezeu această favoare : să fie schimbat într-un muritor. Luînd înfățișarea de curcubeu, el veghează toată noaptea asupra frumoasei copile. Apoi pleacă la Dumnezeu.

Dimineața, fiul de împărat, pe care l-am lăsat sub zidurile palatului după biruința lui, zărește o fereastră deschisă și aruncă acolo o floare dată de Sfînta Vineri. Prințesa lasă toate florile, făcute din pietre prețioase, pentru a o lua pe aceasta, parfumată și proaspătă. Tînărul îi povestește încercările prin care a trecut pentru a ajunge la ea. El reușește s-o miște. Ea vrea să fugă, e disperată că nu are cum, și plînge. Prințul dă drumul atunci păsării dată de Sfînta Duminică. Această pasăre devine uriașă și fata poate urca pe ea pentru a ajunge la fiul de împărat. Duși de calul iute al Sfintei Miercuri, cei doi îndrăgostiți fug.

În acest timp smeul ajunge la Dumnezeu. Domnul nu-i ascultă însă cererea. Pentru a-l descuraja, îi arată pe cei doi fugari. Smeul nemuritor plînge, iar lacrima lui devine o perlă în fundul mărilor. Apoi el vrea să se răzbune : atîrnă de un copac o brățară de pietre prețioase. Prințesa, uimită, cere răpitorului ei să se urce în copac și să-i aducă bijuteria. Smeul, care voia ca îndrăgostiții să nu aibă consolarea de a muri unul în brațele celuilalt, inventase această stratagemă pentru a-i separa. El strivește cu o stîncă uriașă pe frumoasa pe care nu încetează să o iubească. Fiul de împărat disperat pleacă să-și sfîrșească viața în Valea Amintirii.

Acesta e textul în proză pe care Eminescu îl transformă în basm versificat[5] ; îl amplifică de-a lungul

---

5 Cf. Murărașu : M. Eminescu, *Literatură populară*, Scrisul românesc, Craiova, fără dată. P. 342 și urm.

a 488 de versuri, de cîte 10/11 silabe, și se amuză cu descrieri pline de vervă și de amănunte pitorești. El devine povestitor popular, dedîndu-se la exerciții de prozodie savantă [6].

Dar Eminescu presară textul său cu note de detaliu foarte semnificative, prin care el pune oarecum o amprentă proprie pe o poezie care era la început de împrumut. Smeul devine „un copil al sfintei mări" (vers 206). El nu mai e doar un monstru puternic. Îndrăgostit de fată, acest înger e un demon (vers 216), o ființă chinuită, cu inima amară (vers 299) :

„Părea un mort frumos cu ochii vii" [7]

Tînăra prințesă devine și ea ceva foarte aproape de personajul feminin cîntat de Eminescu în atîtea poezii : ochii ei sînt albaștri și surîsul crud :

„Cu-al tău surîs de gingașă cruzime" [8]

iar extazul în care-l aruncă apariția ei pe fiul de împărat e vecin cu moartea :

„Ah ! aș muri de-atît noroc și bine,
Căci te-am văzut cum nu te-a văzut nime." [9]

Nu ne vom mira văzînd cum Eminescu dă o mare amploare dialogului dintre smeu și Adonai. Condiția umană, descrisă în opt rînduri de către Atotputernic în textul în proză, ocupă în textul versificat șase strofe de cîte opt versuri. Nimic nu-i lipsește acestei imagini pesimiste, creată de un dumnezeu mai aproape de Schopenhauer decît de Biblie... Creația e prezentată, într-adevăr, ca o operă zadarnică. Ce este omul ?

---

6 Reținem, printre altele, îndrăzneala rimelor din versurile 36-38 : *rumpe, — pun pe.*
7 V. 264.
8 V. 356.
9 Vv. 357-358.

„O undă e, avînd a undei fire
Și în nimicuri zilele-și dișterne
...Căci lutul în el crește,
Lutul îl naște, lutul îl primește." [10]

Ce este universul ?

„Și acest drum al pulberei, peirei,
Ce ca pe-un plan l-am zugrăvit cu mîna,
Nimic fiind l-am închinat murirei." [11]

Ce speranță e dată omului ?

„În van adun' și-și grămădesc lumina
În cărți, în scrieri și în van s-acață
De vis etern sărmana lor viață." [12]

Sîntem departe, aici, de tradiția creștină. Ca pentru a accentua diferența, Eminescu face din al său Adonai dumnezeul cunoașterii, locuind în Empireu și separat de lume de o serie de Eoni intermediari :

„Și tu ca ei voiești a fi, demone,
Tu care nici nu ești a mea făptură, —
Cuvînt curat ce-ai existat, Eone,
Cînd Universul era ceață sură ?" [13]

În realitate, acest Dumnezeu al lui Eminescu e Jehova al bogomilismului, creatorul demoniac al universului terestru, univers funciar rău, care trebuie să se distrugă și care nu merită din parte-ne decît sentimentul oroarei pesimiste [14].

10 Vv. 451-452 ; 455-456.
11 Vv. 457-459.
12 Vv. 460-462.
13 Vv. 465-466 ; 469-470.
14 Ajungem acum la un fapt fundamental a ceea ce s-ar putea numi religia lui Eminescu. Familiarizat cum era cu gîndirea dualistă, — și cu tradiția bogomilică de care e impregnat, — el ridica la un sistem filozofic și liric aceste credințe de origine iraniană, manicheiană care s-au implantat în sud-estul european. Pesimismul schopenhauerian vine la întîlnire cu acest pesimism bogomolic, întărindu-l, poate, în spiritul poetului, — dar fără a i se substitui în realitate, fără a-i lua acestei „religii" caracterul ei curios de sincretism : strofele către Fecioară se învecinează cu imprecația ateistă.

Umilul smeu al poveștii populare devine obiectul înălțării strălucite : iată-l spirit pur, anterior creației lumii... Puțin importă dacă demersul lui pe lîngă Dumnezeu devine insolit : în realitate, dacă el nu e o creatură a lui Adonai, pentru ce ar avea nevoie de o autorizație, de o intervenție divină pentru a se metamorfoza în om ?

E evident însă că Eminescu nu se gîndește să delimiteze strict puterile lui Adonai și ale Eonilor săi, organizînd teoria după gustul fanteziei sale.

Reținem însă această modificare importantă, impusă datelor rudimentare și primitive ale poveștii în proză : de la început, Eminescu își fixează interesul asupra personajului smeului, care nu mai este un monstru din folclor, ci un fel de Dumnezeu secundar [15]. În același timp, Florin, prințul încîntător, nu mai joacă decît un rol episodic. Esențialul nu mai e cucerirea fetei, ci răspunsul acesteia la chemarea adresată de ființa superioară. Această ființă e nobilă și mărinimoasă. Ea disprețuiește orice răzbunare. Suferă, dar suferința ei nu se amestecă cu nici un sentiment de ură.

În această nouă perspectivă a dramei trebuia să se schimbe și deznodămîntul. Eminescu nu putea termina povestirea cu acest gest groaznic al smeului care strivește pe frumoasă sub o stîncă enormă. El nu putea nici să lase pe cititor cu imaginea lui Florin disperat, așteptînd moartea în Valea Amintirii. Pe de o parte, trebuia ca smeul să nu fie odios și, pe de alta, Florin nu trebuia să rămînă personajul principal, nici singurul personaj simpatic.

Astfel Eminescu, care peste tot, în alte părți, în redactarea narațiunii, dezvoltă și amplifică, aici suprimă dintr-un condei. Eonul, disperat, privește la cei doi îndrăgostiți care pleacă și le face un gest de adio. El le adresează acest ultim gînd :

---

15 La versul 480 il numește *geniul mîndru* și expresia e foarte revelatoare în amfibologia ei.

„Fiți fericiți — cu glasu-i stins a spus —
Atît de fericiți cît viața toată
Un chin s-aveți : de-a nu muri deodată." [16]

Urare ambiguă, ce nu are nimic asemănător cu gestul ucigaș cu care se încheia povestea legendară.

Criticii români, — și mai ales Perpessicius (II, p. 373) — s-au străduit să arate diferența care separă *Luceafărul* de modelul lui îndepărtat. Ei au voit chiar să arate că, deja, redactarea versificată se depărtează considerabil de textul primitiv. Noi, la fel, am marcat diferențele, dar credem că nu trebuie să mergem prea departe în acest sens : în toată partea primă Eminescu se mulțumește să urmeze pas cu pas textul popular, fără să adauge decît ornamente bogate. Esențialul modificărilor stă numai în deznodămînt. *Luceafărul* va datora, în definitiv, poveștii *Fata în grădina de aur* mai mult decît o arată criticii în general : decorul castelului, personajul fetei, caracterul ei schimbător, care îi permite să uite repede ființa cerească în favoarea unui adorator uman, aspectul misterios al smeului, care nu mai este un dragon ca alții, dar care se află legat de lumea cerului, de apă, de stele, călătoria lui la Dumnezeu, în fine, și sensul acestei călătorii, terminată cu refuzul lui Dumnezeu și cu spectacolul decepționant, întrevăzut din înaltul cerului, — toate acestea sînt chiar în povestea în proză, — imposibil de negat acest lucru.

Desigur, *Luceafărul* nu e numai reluarea acestei teme complexe sub o altă formă. În realitate, Eminescu își încarcă poemul cu o semnificație simbolică mai bogată, dar elementele care poartă aceste valori simbolice adăugate nu sînt reînnoite nici ele într-o manieră profundă.

*

Chiar cu primul efort de elaborare savantă, Eminescu își arată fidelitatea față de originile populare

16 Vv. 486-488.

ale legendei, cel puțin prin forma metrică pe care o alege. În forma versurilor scurte, grupate în strofe de patru versuri în ritm iambic, apare primul manuscris, publicat de Perpessicius sub indicele global 2277, 132-141+125-132.

Acest grup de ciorne datează de la sfîrșitul anului 1880 sau de la începutul lui 1881. Deci Eminescu a compus basmul versificat în șase ani. În acest răstimp nu pare să fi utilizat nici cea mai mică reminiscență din *Fata în grădina de aur*. Printr-o anume ivire brutală, deci, apar în manuscrisul pe care-l studiem aceste versuri foarte aproape de textul definitiv :

„A fost odată ca-n povești,
A fost ca niciodată
Din neamuri mari împărătești
O luminoasă fată." [17]

Eminescu suprimă dintr-odată întreaga primă parte a basmului. Tînăra fată nu trăiește într-un castel de exil, — nici un fiu de împărat nu pleacă s-o cucerească, iar steaua care o iubește nu e un smeu. E mai de grabă un „zburător", asemănător lui Călin. Fața sa misterioasă e luminată de ochi ciudați :

„Un mort frumos cu ochii vii."

Această notație din versul 67 reia, cuvînt cu cuvînt, pe aceea din versul 264 a basmului versificat și va fi păstrată în textul definitiv.

Dialogul dintre stea și fată se organizează : astrul ivit din ape promite frumoasei titlul de regină a mărilor, apoi, coborînd din cer, strălucind ca o flacără, îi propune o coroană de lumină. Dar fata ar prefera ca el să devină muritor ca alții. Ea ar putea atunci să-l iubească. Astrul decide să renunțe la eternitatea lui :

---

17 Vv. 1-4.

„Mă voi sui în sus la cer
La Domnul lumii toate." [18]

Acestui stăpîn al lumii întregi, el îi va cere dezlegarea de natura lui divină.

Vom remarca în treacăt acest titlu : *Domnul lumii toate*. Nu pare ca Eminescu să se fi fixat asupra caracterului exact al acestei Ființe supreme. Formula întrebuințată aici nu va mai apare în versiunea definitivă : nu vom găsi nici o mențiune precisă, ci numai, — în gura lui Hyperion, — vocativele *Doamne* sau *Părinte*.

Contrastul izbește, în acest prim manuscris, între partea pe care tocmai am analizat-o (f. 132-141), foarte aproape de începutul *Luceafărului*, și urmarea (f. 129, 132-131, 128 v, 130, 126 v, 140, 128 v) pe care Perpessicius o adaugă aici [19]. Dar ceea ce merită să ne rețină mai mult e nu atît aspectul „bruionard" al acestor foi, lacunele lor, ștersăturile, cît importanța acordată de Eminescu unei teme foarte precise și pe care se străduiește, într-un efort extraordinar, s-o clarifice : Perpessicius publică 40 de strofe „la etaj", dublate de vreo 60 de strofe variante „la subsol". Din această masă incredibilă nu s-au ales decît patru strofe (76-79) în textul definitiv.

Într-adevăr, — nu e vorba acum de un moment secundar al dramei. Luceafărul s-a urcat la cer pentru a obține de la divinitate, care dă viață și moarte, darul morții și un destin de om. Atotputernicul e indignat și vrea să abată astrul de la această cerere. Înainte de a folosi mijlocul radical, înainte de a-i arăta pe infidelă abandonată iubirii sale terestre, el îi descrie soarta groaznică a oamenilor și aspectul detestabil al universului pe care-l locuiesc.

Tocmai această definiție a nenorocirii lumii, pusă în gura unui personaj suprem, se străduiește Eminescu s-o redacteze cu atîta grijă. S-ar zice că, an-

18 Vv. 165-166.
19 Cf. vol. II, p. 382-391.

trenat de vervă și de pesimism, el uită că e vorba de un personaj mai mult sau mai puțin mitologic care vorbește și, foarte adesea, aceste strofe iau forma unei adevărate profesiuni de credință personală și pasionată.

Înțelegem că în ultima redactare Eminescu a trebuit să reducă toată această parte a textului : Hyperion vrea să devină muritor pentru a fi iubit de fată. Nu condiția oamenilor îl poate înspăimînta sau descuraja. Un singur lucru îl va opri : trădarea frumoasei. O diatribă prea amplă asupra existenței, asupra vieții și a morții ar fi căpătat în *Luceafărul*, în dialogul dintre Hyperion și Dumnezeu, aspectul unei digresiuni inutile.

Dar nu e lipsită de interes pentru noi analiza termenilor acestei condamnări a existenței, pe care o pronunță Eminescu, de unul singur, în ciornele lui, înainte de a le sacrifica mai tîrziu, de la sine.

Lucru foarte ciudat, — aici lumea nu e judecată ca rea pentru că e pieritoare [20], ci, din contră, pentru că ea n-ar cunoaște un sfîrșit, o prăbușire definitivă :

„Zadarnic lumea de păreri
S-arată trecătoare,
Chiar soarele perind pe ceriu
Din nou s-ar naște soare." [21]

---

20 În textul în proză, Dumnezeu încearcă să descurajeze pe ateu, arătîndu-i cum el ignoră ce este omul : o ființă fragilă ca spuma mării. Iubirea omenească e de asemenea scurtă și trecătoare, — ca o stea căzătoare. Eminescu reia amplificînd această viziune pesimistă în redactarea versificată. Omul nu e decît o scînteie care se avîntă spre acest soare : moartea. Cum oare poate smeul să invidieze aceste fire de praf ?

„Să fii ca spuma, fuga unei spume ?
...Să pari un fir de colb în raza vieții ?
...Să fii ca și cînd n-ai fi... Între ieri
Și mîni o clipă... Oare știi ce ceri ?..."
v. 436, 445, 447, 448.

Mizeria umană e definită aici prin fragilitate. Nimic nu se lasă ghicit în privința definiției cu totul noi, — și exact contrară, — pe care o vom analiza.

21 Variantă la strofa 9-12, Perp. II, p. 382.

Această permanență de nezdruncinat a lumii, cu înnoirile sale, am încerca zadarnic să o remediem. O altă variantă a aceleiași strofe o spune expres :

„Zadarnic leacuri la păreri
Căutau cugetătorii
Și sorii toți perind din cer
Din nou s-ar naște sorii." [22]

Și totuși universul aspiră la repaos :

„Din chaos toate-au apărut
Și se întorc în chaos,
Cum din repaos s-au născut
Ea tinde la repaos." [23]

Așadar condamnarea lumii stă în aplecarea spre chaosul primitiv fără a reuși să-l reintegreze. Orice lucru e mereu vechi și mereu nou. Totul e zadarnic pentru că totul trece, iar schimbarea universală nu aduce nici măcar speranța unei înnoiri, a unui elan inedit și virginal. Pentru că nimic nu e abolit, nimic nu începe, — totul reîncepe [24].

Găsim în *Luceafărul* un ecou al acestei meditații, urmărită cu o abundență monotonă, de-a lungul

---

22 Perpessicius, II, p. 384.

23 *Ibid.*, p. 385.

24 Dus parcă de un elan irezistibil, Eminescu se amuză, am spune, alunecînd în tiparul acestei opoziții formale (totul moare pentru a renaște ; cînd un lucru moare, el și renaște), al judecăților noi, ușor de juxtapus, și tot atît de numeroase pe cît sînt obiectele imaginabile... Acest joc, această virtuozitate apar la p. 384 : „cînd geană lăcrimează, o geană se-nsenin eează" ; „Să cază pămînturile, și alte pămînturi vor naște din neant" ; „Un copac zadarnic e bătrîn, el poate înflori iar" ; „Cînd valurile află un mormînt, urmează alte valuri". O limită e atinsă în această reînnoire, ca și mecanică, a temei în strofa de pe fila 126 :

„Oricît de șubred ar mai fi
Tot înflorește pomul,
Cînd omul prinde-a-mbătrîni
Rentinerește omul."

multor variante. Citim, într-adevăr, în strofa 74 a textului publicat :

„Din chaos Doamne-am apărut
Și m-aș întoarce-n chaos
Și din repaos m-am născut, —
Mi-i sete de repaos."

Afirmații surprinzătoare. Termenii care adineaori se aplicau lumii sînt acum puși în gura lui Hyperion, care-și definește propria-i dorință de repaos [25].

Cum poate el, astru care strălucește infinit pe cer, Eonul etern, să se plîngă de schimbarea universală a ființelor ?

Mai mult încă : el, care se află înafara lumii, aspiră să coboare aici, să cunoască bucuriile, — și chiar în momentul precis cînd dorește să intre în vîrtejul vieții umane el cere Demiurgului reîntoarcerea în repaos ?

Am putea ușor taxa pe Eminescu de incoerență. În realitate, strofa pe care o incriminăm e prețioasă pentru analiza noastră. Așa cum apare în *Luceafărul* și așa cum apărea întîi în manuscris (2277, f. 127, variantă a f. 129), ea e revelatoare a filozofiei existenței, foarte vagă, foarte personală, pe care Eminescu o purta în el. Nu e un sistem construit, ci o doctrină poetică ce nu caută satisfacerea spiritului, ci atribuirea de valoare oboselii, dezgustului de viață.

---

25 Dacă Eminescu se gîndea la furia lui Samson scriind *Scrisoarea V*, el se gîndea, cum am spus, la Moise al lui Vigny scriind *Luceafărul*. Dar e o simplă întîmplare că oboseala lui Hyperion întîlnește renunțarea lui Moise :

„Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre."

Hyperion nu pronunță : „Nunc dimittis". Repaosul la care el aspiră e repaosul neantului, încetarea de a mai fi. Ei își închipuie că, devenind om ,va cădea sub puterea morții și deci a scăpării. Dar moartea nu e o eliberare, o scăpare :

„Căci toți se nasc spre a muri
Și mor spre a se naște."
str. 79, v. 315-316.

Există pentru Eminescu două feluri de eternități : una fără durere, indiferentă și rece, — aceasta e a lui Dumnezeu ; cealaltă e aceea a ființei, patetică, dedicată suferinței, întretăiată de moarte, — sau mai curînd de morțile indefinite și mereu reînnoite prin tot ce trăiește. Raportul dintre eternitatea creatoare și eternitatea creată e absurd. Există o soluție : moartea definitivă, neantul. Dar neantul nu poate fi dat de eternitatea creatoare. Ea s-ar nega pe sine, dîndu-l. Aceasta e drama existenței (ființei).

Hyperion ține — într-o oarecare măsură — de eternitatea superioară. El vrea să coboare în lumea timpului pentru a cunoaște dragostea, dar și pentru a cunoaște neantul spre care aspiră. Visul lui e de două ori zadarnic. Iubirea e amăgeală : femeia e înșelătorie, — și moartea nu e definitivă : ea nu e neantul.

Incoerența, pe care e ușor s-o denunțăm în textul definitiv, provine din caracterul ambiguu imprimat de Eminescu eroului său. Nici Dumnezeu cu adevărat, nici om deplin, Hyperion e hărțuit între eternitatea care e apanajul lui inalienabil, — și care va fi refugiul său, — și eternitatea noastră suferindă, pe care el și-o închipuie greșit ca o etapă spre neant.

În realitate, acest astru, acest Eon, atît de rău informator despre legile ființei, — etern prin esență și amenințat, dacă devine om, de o altă eternitate, nefericită aceasta, Hyperion, creatură complexă a geniului lui Eminescu, e Eminescu însuși, e Omul neînțeles de lume și înșelat de femeie, gînditorul înfricoșat de problema existenței și a neantului, care descoperă impasul la capătul tuturor perspectivelor la care dorința lui de salvare îl angajează.

E sigur că indianismul se află în centrul meditației lui Eminescu asupra eternei și disperatei metamorfoze a individului, — un indianism foarte aparte, care nu e preocupat de ortodoxism, amestecînd brahmanismul și budismul : universul e în același timp etern și închis și nu duce la neant. O astfel de teză

fundamentală se precizează și se îmbogățește în filele 132-131 și în cele adăugate la ele de Perpessicius, vol. II, p. 386-391, cu o serie de argumente lirice asupra imposibilității în care se află omul de a ieși din această lume.

„Natura n-are timp și loc
Și nu cunoaște moarte ;
Ea n-are pierderi, nici folos
Ea nu cunoaște goluri. [26]

În orice ghindă de stejar
E o pădure-ntreagă." [27]

Această natură solidă, în care totul se înlănțuie, din care nu s-ar putea aluneca în afară de dragul unui vid, e eternă :

„Ea e de față pururea
Ca vina mumei Eve,
O afli pretutindenea
Și-n orișice aievea." [28]

La fel, împărțirile timpului nostru nu sînt decît iluzorii :

„Tot ce a fost, și ce va fi
E astăzi împreună." [29]

Acest „imobilism" al duratei e o noțiune pe care o vom regăsi curînd studiind *Glossa*. Individul, în această lume atît de aspră, închegată, nu contează deloc :

„Tu cați să-ndupleci cu dureri
Pe marele, pe-naltul,
Ce-i pasă Celuia din ceriu
De-i plînge tu ori altul." [30]

---

26 Ms. 2277, f. 129-30, Perp. vol. II, p. 387, v. 3-6.
27 *Ibid.* f. 132-131, Perp. vol. II, p. 386, v. 11-12.
28 *Ibid.* f. 129-130, Perp. vol. II, p. 387, v. 9-12.
29 *Ibid.* f. 127, Perp. vol. II, p. 388, v. 9-12.
30 Ms. 2277, f. 132-131, Perp. vol. II, p. 387, v. 25-28.

Pe Brahma, pe care trebuie să-l vedem în această ființă cerească indiferentă față de om[31], față de persoana individuală, strofa 41-44 ne arată în ce chip, el, zeu îndepărtat, privește mizeria umană :

„De mii de ani se-ndrept plîngînd
Cîntările spre dînsul,
Peri-vor ochii toți pe rînd
Etern e numai plînsul." [32]

Sîntem aici în centrul gîndirii lui Eminescu : omul nu contează, omul moare, dar plîngerea lui e eternă și nimic, nici un ajutor, n-o poate face să înceteze, pentru că neantul e imposibil. De fapt, omul e solidar cu zeul, cum sînt egale toate lucrurile în univers :

„Astfel și pasere și neam
Și soarele și luna
Se nasc și mor în unu Brahm
În care toate-s una". [33]

Această strofă foarte importantă, pe care o citim în varianta ei cea mai clară, a fost remaniată de mai multe ori de Eminescu. Ea conține oarecum definiția însăși a răului absolut : o perpetuitate în interiorul Întregului. Evadarea e oare posibilă ? Răspunsul aparține Demiurgului (sau lui Brahma) și el nu lasă nici o speranță. Astrului care cere libertatea de a sări în neant, Demiurgul îi declară :

„Ca adevăr din sînul meu
Tu faci din mine parte,
Dar adevărul ca și eu
Noi nu cunoaștem moarte". [34]

---

31 Cf. versul 31, unde numele de Brahma apare pentru prima dată în acest lot de manuscrise.

32 *Ibid.* v. 41-44.

33 *Ibid.* f. 126 v, Perp. vol. II, p. 389.

34 *Ibid.* f. 135 v, Perp. vol. II, p. 389.

sau :

„Căci răsărit din adîncimi
Lumină din lumină,
Eşti parte tu din mine
Şi eu nu pot să mor." [35]

De unde concluzia radicală care închide definitiv poarta oricărei speranţe de evadare în afara existenţei :

„Şi adevărul nimicind
M-aş nimici pe mine." [36]

A elibera cea mai mică creatură de necesitatea ei de a exista ar însemna pentru fiinţa supremă să se arunce pe sine în neant. Acest fel de sinucidere metafizică e nu numai inimaginabil, dar şi imposibil. Astfel formula : *Noi nu cunoaştem moarte*, care mai tîrziu va defini privilegiul fiinţei eterne, defineşte aici, dimpotrivă, o servitute de neînlăturat.

Nu poate fi suprimată existenţa. Suprimarea fiinţei, suprimarea lui Dumnezeu, suprimarea adevărului e unul şi acelaşi lucru. Ecuaţia e curioasă şi merită să fie reţinută. Aşadar, nu există alt adevăr în lume decît acela al transmutaţiilor eterne ale fiinţei, — iar suma acestor transmutări e adevărul suprem, adică Dumnezeu.

Printr-o mişcare cu totul naturală a gîndirii, Eminescu acordă un supliment de existenţă şi de adevăr oricui va şti să se ridice deasupra agitaţiei universale, pentru a contempla faţă-n faţă acest dat metafizic necesar. E recompensa dată geniului lucid :

„Şi adevărul vei spori
Şi tu de-i recunoaşte
Că toţi se nasc spre a muri
Şi mor spre a se naşte." [37]

---

35 *Ibid.*
36 *Ibid.*, f. 130, v. 13-16, Perp. vol. II, p. 389.
37 *Ibid.* f. 130, v. 13-16, Perp. vol. II, p. 389.

E oare vorba de o salvare, de accesul posibil către divin ? Nicidecum ! Dimpotrivă. Această mîntuire e derizorie și detestabilă pentru că angajează spiritul într-un soi de complicitate cu Ființa supremă. Prin efortul său către cunoaștere, spiritul sporește adevărul, sporește ființa, existența, contribuie la permanența ei, oricît de detestabilă ar fi, întorcînd spatele mîntuirii adevărate : căderea în neant.

Eminescu nu putea păstra în textul său o strofă cu un conținut de gîndire atît de dens. El n-a păstrat decît ultimele două versuri, completîndu-le cu două de „umplutură". Strofa nouă devine mult mai plată :

„Părînd pe veci a răsări
Din urmă moartea-l paște,
Căci toți se nasc spre a muri
Și mor spre a se naște." [38]

Înseamnă asta oare că drama nu privește decît pe Hyperion și că numai un Hyperion, o ființă nemuritoare numai e așa de solidară cu Dumnezeu ? Nicidecum : totul e în Brahma, cum s-a spus : *toate-s*

38 *Lucefărul*, strofa 79. Același manuscris 2277 se termină cu cîteva strofe curioase. Refuzul zeului e temperat printr-un fel de compromis propus astrului : el îi oferă să devină Buddha sau Platon sau un muzicant cu putere magică în genul lui Orfeu, sau un împărat atotputernic :

„Îți dau orice vrei să-mi arăți
Dar moartea nu se poate"
(f. 126 v, v. 19-20).

Eminescu a menținut mereu în ciorne termenii acestei ciudate tîrguieli, dar a suprimat apoi aluziile prea precise la Buddha și la Platon. Cele cinci strofe primitive sînt reduse numai la trei în textul publicat. Fără discuție, ele fărîmă, printr-o digresiune bizară, unitatea răspunsului. Această „tentație" oferită de un zeu unei ființe la fel divină, care dorește să devină om, are ceva artifical. Totuși aici măsura o dă sacrificiul la care Hyperion e gata să consimtă pentru iubirea omenească. Pentru asta, aceste strofe oferă un interes evident. Și în orice caz, nimic nu autoriza pe Maiorescu să le suprime în ediția lui.

una, și e tocmai omul, orice om, lansat în aventura existenței, fragment al existenței, care nu poate renunța la această existență fără a antrena pe Dumnezeu în neant. Dacul cunoștea și el această servitute a omului și această extraordinară sursă a blestemului, pentru că el găsea în strînsa lui solidaritate cu Zamolxis mijlocul de a-i lansa cea mai rea dintre injurii : cererea neantului.

Aici climatul nu e acela al imprecației, căci raportul dintre creatură și creatorul său rămîne același și zeul nu poate răspunde decît cu un refuz la cererea unei ființe, oricare ar fi ea, care vrea să se rupă de el, prăbușindu-se.

Drama întreagă a existenței și a neantului trebuie văzută ca fiind implicată în mitul *Luceafărului* și nu numai drama omului de geniu, abandonat de femei pentru un crai sau un băiețandru. Sau mai curînd, cele două motive, cele două surse ale inspirației : meditația asupra existenței și misoginismul se întretaie, se amestecă. De o parte, geniul cere iubirea și ar accepta în schimb toate sacrificiile ; dar el nu obține decît trădarea. De altă parte, omul de geniu, gînditorul e plictisit de existență, încearcă un fel de greață față de această continuă agitație a lucrurilor și a vieții, — el caută o salvare în moartea absolută, dar n-o poate obține pentru că orice ființă e eternă, coeternă cu Ființa supremă.

Argumentul prim din *Fata în grădina de aur* se complică astfel cu un argument secundar, grefat artificial. Partea a doua a manuscrisului 2277 atestă importanța pe care Eminescu se gîndea s-o dea acestei grefe : dezvoltarea nouă, ca și încrustată în prima, ar fi ocupat un loc considerabil. Preocupat de unitate și de simplitate, Eminescu a renunțat la această relansare a dramei pe plan metafizic : el a curățat, a eliminat iar textul definitiv nu păstrează decît linia simplă a unei digresiuni, concepută odată mult mai bogată și abundentă.

Această linie e încă vizibilă, rupînd coerența povestirii, cum am consemnat-o. E prețul pe care Eminescu a trebuit să-l plătească pentru a înălța opera deasupra basmului misogin care i-a servit ca punct de plecare.

Personajul lui Hyperion cîștigă aici în complexitate și în umanitate. Și chiar acesta e progresul esențial, modificarea profundă pe care Eminescu o imprimă textului său ; nu mai e smeul, nici steaua, nici Eonul, ci o ființă de carne care suferă ca Eminescu și care încearcă, ca și el, să se elibereze de răul existenței.

*

Începînd cu manuscrisul 2275 [b], 39-66 și cu anexa lui 2276 [1], 203 v -208, poemul *Luceafărul* ia un aspect aproape definitiv.

Manuscrisul precedent era foarte lacunar și înceta, cum am văzut, cu dialogul dintre stea și Demiurg. Cele cîteva foi pe care Perpessicius le adaugă anunțau simplu deznodămîntul, ca și acest fragment de două versuri pe foaia 128 v :

„Și se așează iar pe cer
Lucind singurătății" [39]

care nu e lipsit de o tragică despuiere.

Începînd cu acest nou manuscris, distanțele sînt depășite, mai ales prin zugărvirea intrigii stabilite între Cătălina (care-și primește acum pentru prima dată numele) și pajul mamei sale (care primește, printr-un paralelism intenționat, numele foarte asemănător de Cătălin. Eminescu vrea desigur să arate prin aceasta că, exceptînd omul de geniu, restul speciei umane e abia diferențiată. Orice om este un Cătălin zăpăcit și superficial, — orice femeie e o Cătălina schimbătoare și superficială, la fel).

---

39 *Ibid.* f. 128 v, Perp., vol. II, p. 391.

Dialogul dintre Hyperion și Demiurg, care ocupă încă zece strofe, va reține un moment atenția noastră : analiza pesimistă a condiției umane se reduce. Demiurgul afirmă mereu :

„Tu îmi cei semne și minuni
Ce ființa mea o neagă." [40]

El adaugă chiar acest motiv nou al refuzului :

„Dar ești puterea mea, nu pot
Să neg acea putere". [41]

Dar celelalte argumente de care se folosește Ființa supremă indică o întoarcere înapoi și ajung la motivele invocate de zeul basmului popular : ele sînt fondate de fapt pe opoziția muritor-nemuritor și sugerează o ierarhie care trebuie să antreneze ca necesară alegerea imortalității de către Hyperion. Astfel versurile :

„Natura n-are timp și loc
Și nu cunoaște moarte" [42]

care adineaori defineau perenitatea insuportabilă a lumii, devin acum :

„Noi nu avem nici timp, nici loc
Și nu cunoaștem moarte" [43]

definind atributele divinului opuse fragilității umane.

Juxtapunerea acestor argumente noi, reluate din textul primitiv și a argumentelor care mai trăiesc din manuscrisul imediat anterior, creează această discontinuitate despre care am vorbit deja : Demiurgul exaltă și preamărește nemurirea, adresîndu-se unei ființe care tocmai n-o mai vrea.

Ultimele strofe ale manuscrisului 2275 [b] aduc poemului o concluzie care nu va fi păstrată intactă

40 Ms. 2275 [b], 39-66, v. 334-335, Perp. vol. II, p. 404.
41 *Ibid.* v. 339-340.
42 Ms. 2277 (f. 129-130), Perp. vol. II, p. 387, v. 3-4.
43 Ms. 2275 [b], 39-66, v. 347-348.

în textul definitiv. Mai găsim aici urma seninătății, care caracteriza distihul final al manuscrisului precedent. Fata la brațul lui Călin privește cerul :

„Și fericită ea la cer
Privește-acum și vede
Luceafărul cel de dureri
În care dînsa crede" [44]

Apoi ea invocă steaua și-i cere să-i ilumineze viața :

„Iar el în cearcăn radios
Lucea cu bunătate
Și rece se uita în jos
L-acea singurătate

Dar nu mai cade ca-n trecut
În mări din tot înaltul
– Tot una-ți este chip de lut
Dac-oi fi eu sau altul." [45]

Hyperion nu va păstra mult timp această demnitate generoasă : finalul *Luceafărului* va fi și mai încărcat de amărăciune și de dispreț. Dar nu e lipsit de interes să notăm că această dulceață, această bunătate, această moderație au fost atribuite de Eminescu la un moment dat personajului său.

*

Sensul acestei blîndeți se clarifică cu lectura unei note redactată de Eminescu într-o formă vizibil grăbită pe marginea foii 56 [a] a manuscrisului său 2275 [B], foaie publicată în facsimil de Perpessicius vol. II, p.

44 *Ibid.* Perp. vol. II, p. vv. 437-440. Formula *Luceafărul cel de dureri* e ciudată. Eminescu numind pe Hyperion astru de dureri se gîndea desigur la „omul de dureri", voind să sugereze analogia cu Christ, ca și cum suferința geniului părăsit era și ea, într-o măsură, mîntuitoare. Am întîlnit deja într-o altă poezie a lui Eminescu tentația unei analogii asemănătoare. Cf. mai sus, analiza la *Singurătate*, p. 214.

45 *Ibid.*, vers. 445-452.

403. Citim aici : „În descrierea unui voiaj în Țările Române, germanul K. povestește legenda *Luceafărului*. Aceasta e povestea. Iar înțelesul alegoric ce i-am dat-o (sic) este că dacă geniul nu cunoaște nici moarte și numele lui scapă de noaptea uitării, pe de altă parte aici pe pământ nici e capabil de a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc.

Mi s-a părut că soarta *Luceafărului* din poveste samănă mult cu soarta geniului pe pământ și i-am dat acest înțeles alegoric".

O astfel de exegeză e ca o retractare în raport cu aceea sugerată de studiul manuscriselor pe care le-am trecut în revistă. S-ar spune că Eminescu, după ce a dezvoltat, ca pentru sine numai, într-o supraabundență de variante, sensul esoteric al mitului tratat, se preocupă acum de a-i găsi un sens esoteric, mai accesibil mulțimii și de o valoare mai generală. Astfel, după ce a încercat să construiască în jurul temei oferite de Kunisch un poem filozofic de mare amploare, el a restrîns semnificația meditației sale : și-a umanizat personajul, făcîndu-l un simbol al geniului, al gînditorului, și-și imaginează destinul propriu după modelul acestei permanențe a astrului, indiferent și rece. Aici, pe pământ geniul va fi deci solitar, indiferent, dar înălțat prin suferința lui la nemurire.

Vom spune că Eminescu suprimă orice urmă a primei interpretări elaborate ? Nicidecum, — și exegeza noastră va ajuta să regăsim dincolo de strofele textului definitiv temele meditației originale, inspirată poetului de filozofia lui pesimistă despre existență și despre insuportabila sa eternitate. Astfel *Luceafărul* păstrează o ambiguitate a semnificației care scapă unei lecturi rapide, dar care e importantă pentru a fi notată, din cauza mărturiei ce o aduce despre gîndirea profundă a poetului.

Ultimul manuscris publicat în întregime de Perpessicius (ms. 2261, 198–212), poartă titlul *Legenda Luceafărului*. E un text recopiat cu grijă de Eminescu pe manuscrisul tocmai analizat, — îmbogăţit cu numeroase note şi corectări. Acest document e datat de mîna lui Eminescu : 10 aprilie 1882.

De la 113 strofe, poemul trece la 105 (el nu va avea decît 94 la definitivare). Dialogul dintre Hyperion şi Demiurgul e cel care suferă reducerea principală. În schimb, ultima parte se lungeşte cu o strofă :

„Trăind în cercul vostru strîmt
Iubirea vă petrece,
Ci eu în lumea mea mă simt
Nemuritor şi rece." [46]

Aceste patru versuri nu vor suferi decît o modificare — interesantă ce-i drept : *norocul* e substituit iubirii (dar acest cuvînt *noroc* acoperă noţiunea de „şansă a iubirii", a „fericirii").

Perpessicius citează şi un fragment izolat dintr-o nouă copie, al cărei rest a fost pierdut. E manuscrisul 2260, 152–154+264+102–102 v+155. El reprezintă o etapă intermediară înaintea publicării şi trebuie datat : luna octombrie a aceluiaşi an 1882.

Nu se pot trage multe observaţii importante din examinarea detaliată a acestui text. Nu vom reţine decît o atestare suplimentară despre munca enormă depusă de Eminescu în ciornele lui. [47] Să reţinem că

---

46 Vv. 417-420, Perp. vol. II, p. 443.

47 Un calcul rapid şi aproximativ ne arată că Eminescu a redactat cu mîna lui mai mult de şase sute de strofe pentru a nu păstra la capăt decît mai puţin de o sută. Fiecare strofă a fost în medie refăcută de şase ori, fără a ţine seama de variantele care implică versuri separate. (Dacă ţinem seama şi de acestea, trebuie să spunem că totalul ciornelor e de zece ori mai mare decît textul publicat). Găsim un exemplu simbolic al acestui efort de punere

anumite corectări au avut la origine sugestii primite de Eminescu, în cursul unor întreţineri la *Junimea* de la Bucureşti, — cel puţin dacă e să credem notelor de jurnal ale lui Maiorescu. Astfel, vineri 8/20 octombrie, 1882 Maiorescu semnalează : „Seara, *Luceafărul* lui Eminescu, cu Anette şi familia mea, citit, corectînd" [48]. Cîteva zile mai tîrziu, 28 oct./9 noiembrie, el notează apoi : „frumosul *Luceafăr* al lui Eminescu, şlefuit" [49]. Înseamnă oare asta că în intervalul dintre aceste două date Eminescu a corectat textul după indicaţiile prietenilor săi şi că manuscrisul 2260, de care am vorbit, reprezintă acest nou stadiu, revizuit, şlefuit ? Lăsăm lui Perpessicius responsabilitatea acestei ipoteze. E sigur că ultima redactare e aproape de poemul pe care-l cunoaştem. Subsistă totuşi o depărtare considerabilă. Nu numai din punct de vedere formal, ci şi în anumite amănunte, de o certă importanţă. De exemplu, în versul 297 citim :

„Hyperion care rebel
Răsai din lumi cu soare,
Cine nu are moarte-n el
Acela nu mai moare". [50]

Acest titlu de *rebel* atribuit pentru prima dată lui Hyperion arată nesiguranţa în care se află încă Eminescu, — în ajunul redactării sale definitive, — cu privire la natura exactă a eroului său. Este el un

---

la punct în faptul că personajul *Cătălina* a fost definit succesiv prin cuvintele de : *luminoasă fată* (2277, 132-141) ; *o prea frumoasă fată* (2261, 198-212), *fecioară prea curată* (2275 b, 39-66), şi în acelaşi manuscris ca variante : *un ghiocel de fată ; o mult frumoasă fată ; un vlăstărel de fată ; un grangure de fată ; un soi frumos de fată ; o pasere de fată ; un giuvaer de fată ; un cănăraş de fată ; o dalie de fată*, adică locuţiuni în care fata e comparată cu un ghiocel, cu un vlăstărel, cu un grangure, cu o pasere, cu un canar etc.

48 Cf. Perpessicius, II, p. 416.
49 *Ibid.* p. 417.
50 *Ibid.*, p. 447.

Eon ? E un înger ? (Are aripi ca îngerii). E oare un diavol ? Se pare chiar că Eminescu s-a gîndit a-l face Satan, un înger decăzut, — un Lucifer. Soluție extremă, — la care renunță, așa cum a renunțat la o soluție în sens opus, consistînd în a-l face pe Hyperion un persanaj al Treimii divine [51].

În realitate, le trebuie foarte multă subtilitate comentatorilor pentru a găsi în mitologiile și cosmogoniile tuturor timpurilor arhetipul exact al *Luceafărului*. Adevărul e că Eminescu însuși, pînă în ultimul moment, îl ignoră. Panteonul lui e convențional, ca și peisajele pe care anumiți pictori le desenează pe fondul unei Nativități sau al unei Crucificări : se văd acolo un munte, un oraș, un fluviu și acest munte, acest oraș, acest fluviu nu țin de nici o țară. Empireul lui Eminescu e, de asemeni, un decor și criticul versat în mitologia savantă (sau în „tipologia miturilor"), care ar vrea să ne informeze despre el, ar depune un efort la fel de inutil ca al acelui geolog care ar analiza ca tehnician un peisaj de Jérôme Boch sau de Patenier.

Un alt detaliu semnificativ în această ultimă redactare : Eminescu pune în gura Demiurgului un argument care dezvoltă ideea pe care Hyperion o va expune Cătălinei (strofa 42) în textul definitiv :

„Da, mă voi naște din păcat."

Această naștere e imposibilă, cum i-o arată Demiurgul astrului :

„Cum ai putea să fii zidit
Din lacrimi și din vină." [52]

---

51 Citim într-adevăr într-o variantă a manuscrisului 2261, 198-212, *Legenda Luceafărului*, — Perp., vol. II, p. 438 :

„Tu din eternul meu întreg
Rămii a treia parte
Cum vrei puterea mea s-o neg
Cum pot să-ți dărui moarte."

52 Vers 317-320, Perp. vol. II, p. 449.

Hyperion nu poate deveni o creatură umană : ar trebui să suporte o pată, să fie atins, cu un cuvînt, de păcatul original. Această includere a unui punct precis de teologie creştină în discursul Demiurgului nu e fortuită, ci ieşită dintr-o reflecţie aprofundată a lui Eminescu, precizată în mai multe variante, din care vom cita pe cele mai semnificative :

„Cum s-ar putea să fii supus
La viaţă şi la vină,"

sau la fel :

„Cum ai putea să fii supus
Să ispăşeşti o vină,"

sau apoi :

Tu nu poţi fi închipuit
Din lacrimi şi din tină." [53]

Pretutindeni Eminescu pare să ratifice dogma tradiţională după care natura umană e marcată de păcatul originar care cere ispăşire. Chiar o variantă, colorată de pesimism dualist (de inspiraţie bogomilică, dacă vreţi), stabileşte un fel de relaţie strînsă între viaţa umană şi păcat, ca şi cînd faptul de a trăi era în sine o consecinţă a unui păcat, a unei greşeli :

„Cum ai putea să fii supus
Să porţi a vieţii vină."

Fără-ndoială, nu trebuie să tragem consecinţe prea întinse din strofe încercate una după alta în ciornă şi din care nu a rămas nimic în versiunea definitivă. Dar aceste strofe au fost totuşi scrise : ele reprezintă un moment, — trecător şi scurt desigur, — totuşi un moment în gîndirea lui Eminescu. Cu acest titlu ele merită să ne reţină atenţia.

---

53 *Ibid.*, p. 450.

*

Acest poem *Luceafărul*, a cărui lentă elaborare am urmărit-o în amănunte, a fost publicat de Eminescu într-o revistă a studenților români din Viena : *Almanachul Societății Academice Social-Literare „România Jună"*, în numărul ei din aprilie 1883 [54]. Apoi *Convorbirile literare* au publicat la rîndul lor același text în numărul din luna august. În intervalul care separă aceste două date, aprilie de august, Eminescu a suferit, în iunie, primul acces al bolii sale [55].

---

54 Perpessicius (II, p. 371) citează „o legendă" despre faptul că *Luceafărul* a fost publicat într-o revistă vieneză și nu în *Convorbiri literare*. Autorul acestei „legende" e Brătescu-Voinești care, într-un articol din *Convorbiri* apărut în noiembrie 1932, relatează o veche convorbire, de 40 de ani, pe care ar fi avut-o cu Maiorescu. Criticul i-ar fi mărturisit că Eminescu-Hyperion, îndrăgostit de Veronica Micle-Cătălina, ar fi suferit văzînd pe iubita lui sedusă de I. L. Caragiale-Cătălin. Maiorescu ar fi jucat în dramă, — sau mai curînd tragi-comedie, — rolul Demiurgului, amintind de geniul chinuit în sensul vocației sale superioare și a demnității sale. Eminescu, iritat sau rușinat de această intervenție, ar fi pedepsit pe Maiorescu expediind textul său la Viena, în loc de a-l oferi revistei Junimii. Evident că e vorba de o legendă, — și cu atît mai absurdă cu cît *Luceafărul* nu e un poem de circumstanță, inspirat de un episod autobiografic : nouă ani separă prima ciornă de textul publicat. Apoi, cum am văzut, Eminescu a citit opera sa la Maiorescu și chiar a acceptat să i se dea sfaturi. Avem deci o nouă dovadă despre erorile pe care le riscăm voind să legăm prea mult viața lui Eminescu de poeziile lui. La rigoare, putem spune că în 1881—1883, perioadă în care poetul definitivează *Luceafărul*, experiențele trăite în sfera iubirii omenești nu-l încurajează la imprimarea unui sens optimist datelor deprimante furnizate de legenda culeasă de Kunisch. E posibil ca purtarea Veronicăi Micle la București să-l fi dus la identificarea, din ce în ce mai mult, cu personajul său Hyperion, — dar a împinge încă mai departe sistemul de corespondențe pare o tentativă destul de zadarnică și condamnată eșecului.

55 Maiorescu, pentru a veni în ajutorul poetului, edită un volum al operelor sale la sfîrșitul lui decembrie al aceluiași an 1883. Împins de preocupări de ordin estetic, el se crezu, se spune, autorizat, în această primă ediție a operelor lui Emi-

Această împrejurare patetică dă *Luceafărului* şi mulţimii de variante din care a ieşit o valoare de testament spiritual şi înregistrăm ca o coincidenţă remarcabilă faptul că poemul care a rămas culmea lirică a literaturii române a fost tocmai marea operă ultimă a lui Eminescu, cea mai încărcată de reflecţie şi de emoţie.

S-A DUS AMORUL

S-a dus amorul este prima dintr-un grup de şapte poezii [1] pe care Iosif Vulcan le-a publicat pe rînd în revista *Familia*, între aprilie 1883 şi februarie 1884, după ce le-a citit public în faţa *Junimii*, la Maiorescu, în cursul călătoriei făcute în capitală, în martie 1883, cu ocazia unei sesiuni a Academiei române. De unde avea el aceste poezii ? De la Eminescu în persoană ? De la un intermediar transilvănean ? Oricum, este emoţionant să-l vedem pe poet, la asfinţitul vieţii sale lucide, publicînd o serie de confidenţe lirice în revista care acceptase, cu vreo 17 ani în urmă, în februarie 1866, prima sa operă : *De-aş avea...*

Acest ciclu ar putea primi ca titlu colectiv pe acela al poeziei care-l inaugurează *S-a dus amorul...*, căci este vorba într-adevăr de poeme de adio sau de despărţire. Traduc ele oare o amărăciune contem-

---

nescu, să modifice anumite texte, alegînd ordinea clasificării lor. Astfel *Luceafărul* a suferit o alterare pe care editorii succesivi au menţinut-o. Ea afectează discursul Demiurgului adresat lui Hyperion. Maiorescu elimină strofele 77, 82, 83 şi 84 şi modifică strofa 81.

Oricare ar fi ipotezele ingenioase emise (unii se gîndesc că Maiorescu, în cursul şedinţelor de lectură în *Junimea* din Bucureşti, a putut sugera lui Eminescu însuşi anumite modificări), pare mai judicios să ne ţinem de versiunea pe care poetul a publicat-o chiar el, în timpul vieţii, cînd era încă lucid, pornind de la un text recopiat de mîna lui.

1 Celelalte sînt : *Cînd amintirile, Adio, Ce e amorul ?, Pe lîngă plopii fără soţ, Şi dacă..., Din noaptea...*

porană vremii cînd au fost scrise și trebuie să le considerăm pe toate în bloc ca izvorîte din criza care marchează, în perioada 1880–1882 iubirile dintre poet și Veronica Micle ? La această întrebare datele variantelor aduc un element de răspuns. Poemul *S-a dus amorul...* a fost schițat, după Perpessicius, la Iași, încă din 1876, în timp ce celelalte șase au fost redactate sub prima lor formă în jurul anilor 1880–1881. Oricare ar fi seva pe care aceste poeme o extrag din lirismul anterior al lui Eminescu, trebuie să admitem că ele nu au cunoscut decît o scurtă perioadă, doi sau trei ani cel mult, de formare și de finisare.

Nu vom fi de acord cu scrupulele care l-au determinat pe editor să separe *Din noaptea...* de restul grupului — sau, mai degrabă, vom lua pe seama noastră regretul pe care l-a încercat în fața propriilor sale scrupule [2] și vom analiza în ordine cele șapte poeme publicate între 1882–1884 în revista *Familia*.

S-a dus amorul... este un rămas bun adresat de poet cîmpurilor sale. O dată cu dispariția iubirii încetează și inspirația poetului. El își amintește de iubită, de ochii și de zîmbetul ei. Era un înger. Ar fi fost prea frumos ca o atît de mare fericire să dureze. Pe acest pămînt, o asemenea iubire este imposibilă.

Substanța acestui „regret", astfel rezumată, poate să pară săracă la prima lectură, dar în realitate, teme numeroase și deosebit de bogate vin să se juxtapună în cele douăsprezece strofe ale poemului. Și vom înțelege importanța pe care Eminescu însuși o acorda acestei meditații, dacă reținem faptul că pe ciornele sale există nu mai puțin de o sută șaptezeci și două de strofe pregătitoare. Desigur, unele dintre ele nu fac decît să reproducă cu fidelitate o redactare anterioară. Nu e mai puțin adevărat că o ase-

2 Cf. vol. III, p. 24 : „deși la o nouă ediție am inclina să o trecem tot aici".

menea asiduitate în elaborarea poemului *S-a dus amorul...* este semnificativă și ne încurajează să examinăm cu atenție geneza acestei opere.

*

Primul grup de trei manuscrise (2262, 104 ; 2262, 97 ; 2283, 97 v–96 v), datat de Perpessicius din jurul anului 1876, nu conține decît un număr mic de strofe, respectiv 6, 5 și 7.

Poetul își ia rămas bun de la cîmpurile sale pentru că fericirea vieții l-a părăsit. El le compară cu frunzele îngălbenite pe care le închide într-un scrin negru. Și pleacă :

„Însoțit de umbra vieți-mi
Plec și-n veci n-oi mai veni
Nici cenușa noastră-n lume
Scumpo ! nu s-a întîlni." [3]

Așadar, poetul este cel care ia inițiativa, mai mult sau mai puțin voluntară, a despărțirii.

Cu toate acestea, amintirile îl urmăresc. Își amintește de ceasurile cînd o ținea pe iubită de mijloc. Evocă teiul, ale cărui flori cad pe pămînt, — cunoaștem semnificația acestei teme a capacului „sfînt", *teiul sfînt* — și exclamă în sfîrșit :

„Vis au fost viața noastră"

sau după varianta din textul al treilea, „vis e viața omenească".

Acesta este conținutul celor 18 strofe pe care Eminescu le reia, le remaniază în sinteză provizorie în manuscrisul 2279, 80–81, redactat cu doi sau trei ani mai tîrziu, adică într-o perioadă cînd se află într-adevăr la București, despărțit de iubita sa.

Există puține schimbări în text, în afara aceleia, foarte semnificativă, care afectează versurile 9 și 10 citate mai sus. Ele devin :

---

3 Ms. 2283, 97 v-96 v, Perpessicius, vol. III, p. 27, vv. 9-13.

„Cum se poate să plec astfel
Fără gînd de-a mai veni ?"

Curioasă întrebare, pe care poetul şi-o pune lui însuşi şi pe care este imposibil să n-o interpretăm ca fiind o urmă autobiografică, adăugată sub influenţa unei emoţii pasagere.

Al doilea grup de variante, datat din anii 1880–1881, marchează un fel de reînnoire a temei generale, care se orientează mai mult spre evocarea fericirii pierdute. Manuscrisul 2260, 217 concentrează într-o sinteză de şase strofe pe cele vreo douăzeci precedente din manuscrisul 2277, 75–76. Începutul este aici mai evident autobiografic :

„Spre depărtat şi mîndru ţărm
Străbat a mele cînturi
Pe cînd mă-nnec, pe cînd mă sfărm
De valuri şi de vînturi" [4]

Apoi, visul fericirii pierdute se conturează din nou, îmbogăţit acum cu elemente tradiţionale ale decorului liric, stelele, perdelele de la fereastră, apele sclipitoare sau pădurile încărcate de legende – îmbogăţit de asemenea, în mod curios, cu elemente mitologice : caii albi ai mării, zimbrii zînei Dochia, Amorul zîmbitor. Toate aceste notaţii, oarecum artificiale, nu împiedică să apară la un moment dat o confidenţă directă, a cărei sinceritate este neîndoielnică :

„Ce s-au ales din două vieţi
Cuvinte, vai, cuvinte" [5]

Avem impresia, la acest nivel al schiţelor, că Eminescu încerca să-şi nuanţeze melancolia cu un

---

4 Perpessicius, vol. III, p. 30, vv. 1-5. Se va remarca ultimul vers, care seamănă foarte mult cu refrenul poemului postum *Dintre sute de catarge* (Perpessicius, vol. IV, p. 396), atît de caracteristic : „Valurile, vînturile".

5 Perpessicius, *ibid.*, p. 29. A se înţelege : cuvintele poemelor, „cînturile" la care poetul renunţă.

sentiment deja întîlnit la el, acela al palidei realităţi a lumii :

„Şi iată visul au trecut
Ca şi cînd n-au fost parcă
Şi spre un ţărm necunoscut
Alunec-a mea barcă" [6]

şi că *S-a dus amorul...* tindea să devină o tînguire despre iluzia universală şi despre fuga imperceptibilului.

Cu toate acestea, textul nostru [7] urmează o altă direcţie. În cele trei schiţe 2277, 77–78–79, datate tot din anii 1880–1881, vedem cum tînguirea se transformă în doleanţă : cîntările lăsate de poet, vor fi ele o mărturie elocventă a lacrimilor pe care le-a vărsat ? Apostrofa adresată femeii – cauza acestor lacrimi – este directă, iar evocarea plîngerilor culminează în ultimul vers din fila 77 cu o notaţie pe care o cunoaştem bine şi care pare să vină în mod fatal sub pana lui Eminescu, de fiecare dată cînd se lasă dominat de idei misogine :

„Ca marmura de rece" [8]

Tot în această serie de schiţe apare pentru prima dată, şi sub o formă care va rămîne neschimbată, distihul :

„Şi cît de mult îmi pare rău
Că nu mai sufăr încă" [9]

în care se exprimă un regret ciudat, cam preţios din punct de vedere al formei ca şi din punct de vedere al fondului, acela, nu al fericirii abolite, ci al suferinţei pierdute, – ca şi cum suferinţa generată de iu-

---

6 Ms. 2260, 217, vv. 21-24.

7 Totuşi, primul vers din fila 77 : „Cum anii trec ca un nimic", păstrează urma orientării iniţiale.

8 Versul 28.

9 Ms. 2277, fila 79, vv. 23-24.

bire ar fi, în ciuda oricărui fapt, tot un fel de fericire. [10]

Aceeași căutare a artificiului, care se apropie de jocul de cuvinte, o întîlnim și în strofa 7, unde citim :

„Dar vai astfel-i este scris
Oricui care nu-nvață
Că dacă viața e un vis
Nu visul e-o viață" [11]

Aluziile mitologice din încercările anterioare au dispărut, dar îl vedem pe Eminescu stabilind o apropiere alegorică între tăcerea lirei sale și aceea a morții. Scrinul în care își închide versurile este *negrul scrin*, scrinul îngerului rece al morții, *de-a morții înger rece*. În același timp, ținutul necunoscut spre care alunecă barca poetului devine un negru ținut, *spre negru țărm necunoscut*. Vedem organizîndu-se astfel legătura între tema despărțirii și tema morții apropiate, legătură care va fi abandonată, cel puțin în formularea pe care tocmai am examinat-o, dar care va fi reluată mai tîrziu sub o altă formulare [12].

Perpessicius, remarcînd că versiunea următoare : ms. 2261, 118–119 v și 2277, 83–86, este contemporană cu varianta *Luceafărului* intitulată *Legenda Luceafărului*, indică pe bună dreptate legăturile existente între strofa 11 și poemul lui Hyperion. Aceste versuri :

---

10 Vom reține acest exemplu de prețiozitate pentru a îmbogăți un posibil dosar, în care formulele de tipul *dureros de dulce* ar ocupa spațiul cel mai mare.

11 Perpessicius, vol. III, p. 32, ms. 2277, 80-81, vv. 25-28.

12 În special în strofa 6 a textului publicat, unde apare formula : *ochii tăi... Renăscători din moarte !* (vezi de asemenea Perpessicius, vol. III, p. 33, unde aluzia expresă la moarte se învecinează cu prima aluzie la ochii dătători de viață). Va rămîne și în textul definitiv o urmă din această contaminare funebră : scrinul nu mai este „negru" și nu moartea, ci uitarea e cea care îi închide sertarele cu a sa mînă rece, însă poemele care vin să se odihnească aici sînt ele însele morminte : această imagine *am îngropat în ele* apare încă din versiunea 2277, 80-81 și nu va mai fi abandonată.

„Amorul nostru dureros
Era păgîn, himeric,
Era un demon languros,
Născut din întuneric" [13]

ne amintesc desigur de atmosfera mistică în care se mișcă luceafărul de seară. Dar trebuie să mergem mai departe. Trebuie să considerăm că Eminescu, în momentul cînd situează iubirile lui Hyperion și ale Cătălinei într-o perspectivă, dacă nu cu totul religioasă, cel puțin metafizică — divinitatea este totuși cea care intervine în jocul acestor iubiri jumătate pămîntene, jumătate cerești — Eminescu nu se poate înfrîna să nu asemene propria sa iubire pentru Veronica—Cătălina cu aceea a unui demon născut din umbră. Dar totodată, această iubire este reașezată sub privirea Ființei supreme și întreaga tonalitate a poemului apare schimbată, începînd cu strofa 9. Preocupări de ordin cvasi-moral pătrund în doleanța erotică. Este oare posibil ca o creatură să se simtă legată în așa măsură de o altă creatură ? Iubiții nu au uitat prea mult de Dumnezeu ? În această lume josnică, e oare loc pentru o asemenea fericire ? [14]

Și cum evocarea lumii de sus suscită — ca o cerință obligatorie — contrastul dualist „înger-demon", iată restituită după mulți ani tema lirică din *Venere și Madonă* :

„Și prea mult înger mi-ai părut
Și prea puțin femeie" [15]

---

13 Perpessicius, vol. III, p. 38, ms. 2261, 118-119 v, vv. 41-44.

14 Că aceste neliniști se scaldă într-un „climat" religios, ne-o dovedește mișcătoarea formulă dintr-o variantă a strofei 6 :
„Căci pe deapururi m-a ucis
Schimbarea ta la față"
unde locuțiunea *schimbarea la față* aparține incontestabil vocabularului biblic. Glosa *să-mi lumineze*, unde e vorba într-adevăr de lumină, vine să spulbere toate îndoielile.

15 Perpessicius, vol. III, p. 38, ms. 2261, 118-119 v. Cf. mai sus *Atît de fragedă*, unde aceeași antiteză apare deja în termeni similari.

Această nepotrivire între bărbat şi femeie — bărbatul îşi idealizează excesiv tovarăşa în loc s-o vadă aşa cum este — se asemănă foarte mult cu neînţelegerea generală care afectează condiţia umană : dezacordul între vis şi viaţă.

*

Versiunile care urmează, 2261, 120–120 v ; 2260, 189–191 ; 2261, 302–304, înrudite toate, nu aduc decît schimbări neînsemnate în alcătuirea generală a poemului. Cîteva detalii în schimb merită să reţină atenţia, îndeosebi aluzia la noianul îndepărtat din care au izvorît cînturile :

„Din ce noian îndepărtat
Au răsărit în mine" [16]

care reprezintă — abia perceptibil — o reminiscenţă a temei luceafărului, pentru un moment inserată în variante : această depărtare misteroiasă dă tînguirii iubitului dezolat o profunzime asemănătoare aceleia din care răsare Hyperion. Printr-o curioasă asimilare, femeia iubită străluceşte şi ea în depărtare : *lumină de-n departe*, şi poemul dobîndeşte în acest dublu arier-plan, din care se desprind amîndouă personajele, un fel de semnificaţie supranaturală. Aluziile la îngerul-femeie şi la Dumnezeu vor surprinde cu atît mai mult în această ambianţă.

Alt detaliu semnificativ : chipul iubitei, surîsul ei, ochii iau o importanţă sporită în ultimele remanieri. Însuşirea *renăscători din moarte*, atît de remarcabilă, nu apare decît destul de tîrziu (în 2261, 302–304, v.24 pentru prima dată), ca şi notaţia *cu ochii întunecaţi*, care va cunoaşte acest curios avatar : *înamoraţi*, nepăstrat însă de poet.

În sfîrşit, tema uitării de Dumnezeu se îmbogăţeşte cu precizări care nu vor fi nici ele păstrate, dar

16 *Ibid.*, p. 41, ms. 2260, 189-191, vv. 13-14.

care merită să fie examinate, mai ales cele care se găsesc în această curioasă strofă :

„Și ne pierdusem tu și eu
În ea făr-a socoate
Că e în cer un Dumnezeu
Ținînd în seamă toate" [17]

Eminescu nu a pus atîta insistență în versiunea definitivă. În plus, el atenuează și caracterul „demoniac" al iubirii pierdute [18] și renunță la satanism în folosul religiozității.

O altă modificare, mai importantă, afectează strofa finală. Se pare că Eminescu s-a gîndit multă vreme să termine poemul printr-o reluare a strofei inițiale și să spună din nou adio cîmturilor sale.

Această dispoziție primară este menținută în toate manuscrisele, pînă la varianta 2261, 120–120 v în care, pentru prima dată, poemul se termină, fără ezitare sau ștersătură, prin strofa :

„Și-n lumea toată nu e loc,
Nu-n suflet de copilă,
Pentr-un atît de sfînt noroc
Și pentru-atîta milă" [19]

Este încă o simplă reluare, sub o formă apropiată de madrigal, a afirmației că norocul în dragoste este imposibil. Dar acest noroc deja numit *sfînt* e o notație care nu va mai fi niciodată părăsită. Nu numai că Eminescu o păstrează cu grijă în toate redac-

17 Perpessicius, vol. III, p. 46, variantă a strofei 41-44.

18 O strofă ca aceasta (ms. 2261, 120-120v, Perpessicius, vol. III, p. 40, vv. 41-44) :

„Era un demon fără saț
Amorul cel himeric
Cu ochii mari însetoșați
Și plini de întuneric"

unde se amestecă în mod curios rolurile și unde demonul e în același timp amorul și tînăra femeie, va fi complet abandonată.

19 Perpessicius, vol. III, p. 41, vv. 49-52.

tările ulterioare, dar el dă strofei care o conține o valoare autonomă și plină de bogăție : această strofă ultimă nu mai e o concluzie banală, nici o simplă reluare, ci începutul unei meditații cu totul noi. *S-a dus amorul* se termină printr-un fel de înviorare, de tresărire spirituală : și aceste patru versuri, de mai multe ori remaniate și retușate, vin să dea în cele din urmă întregii piese adevăratul ei sens.

La început Eminescu desemnează norocul iubirii prin formule ca *mult noroc* [20], *atît noroc, atît de-adînc noroc* [21], unde epitetele „mult", „atît", „atît de-adînc" sînt destul de șterse.

Apoi vine *atît de sfînt noroc* [22] și pe lîngă această asociere fericită (faptul că numește *sfînt* norocul iubirii) formula banală : *și pentru atîta milă* apare plată și tinde să se elimine. Ea rămîne în manuscrisul 2260, 189–191 în concurență cu *semănător durerii*, apoi dispare pentru totdeauna.

Eminescu începe într-adevăr prin a numi acest sfînt noroc *un lung prilej pentru durere* [23]. Dar se pare că poetul nu știe încă ce tonalitate să aleagă, deoarece o variantă a aceluiași manuscris 2260 înlocuiește versul 44 cu unul care nu rimează cu versul 42 : *renăscător din moarte*, notație optimistă și pe care Eminescu o va utiliza, cum am arătat, pentru a evoca ochii femeii iubite.

Norocul sfînt primește epitetul său definitiv în ultimul manuscris 2261, 302–304 și în variantele sale 217, 218 și 98, 97 v. Poetul ezită încă și-l numește *străbătător durerii* sau *străvăzător durerii*. Creația verbală în prima locuțiune este interesantă și amploarea, ritmul celor două cuvinte așezate imediat înaintea complementului *durerii* dau acestui ultim vers o forță și o rezonanță extraordinare.

---

20 Ms. 2261, 118-119 v, v. 51, 2277, 83-84 și 2277, 85-86, v. 19. Vol. III, p. 38.

21 Ms. 2261, 118 v, v. 23 și variantă.

22 *Ibid.*, 120-120 v, v. 51.

23 Cf. *Ce e amorul ?*, v. 2.

Eminescu a ales în cele din urmă *străbătător durerii* : acest sfînt noroc, pentru care nu există poate loc pe pămînt, ar fi fost capabil să străbată durerea, să subziste dincolo de ea, să fie mai puternic decît ea.

Pesimismul ultimelor versuri rămîne deci ambiguu. Ele stau sub semnul acestui *poate* pe care poetul îl inserează de două ori. Excesul de fericire, uitarea de Dumnezeu, mizeria lumii sînt tot atîtea ipoteze între care putem alege. Nici una nu explică cu totul eşecul, nefericirea iubirii pierdute.

Şi explicaţia, la urma urmelor, este ea într-adevăr necesară ? Esenţialul nu este oare ca fericirea iubirii să fie recunoscută drept sfîntă şi mai puternică decît durerea ? Dacă fericirea străbate durerea, ea este mai puternică decît lumea de mizerii care o interzice : prin aceasta îşi merită titlul de sacră, de sfîntă, de divină. Astfel, meditaţia se deschide spre o speranţă, slab articulată dar reală.

Eminescu, întrevăzînd această speranţă, nu a modificat strofele textului său, dar a lăsat ultimele versuri să coloreze pe toate celelalte cu o nouă nuanţă. *S-a dus amorul...*, poem melancolic cîntînd regretul iubirilor pierdute, nuanţat de remuşcări vag religioase, devine un poem aproape optimist, în care se afirmă dacă nu triumful fericirii, măcar puterea ei : ar fi de ajuns puţine lucruri — femeia iubită să ştie să transforme visul bărbatului în viaţă adevărată — pentru ca iubirea să învingă nefericirea şi condiţia terestră.

Iată, aşadar, mesajul complex pe care Eminescu îl adresează femeii iubite, luîndu-şi un rămas bun fictiv de la poemele sale. În 1883, cînd acest mesaj e publicat în *Familia*, el nu mai poate avea altă valoare decît aceea a unui regret patetic şi steril. Dar istoria acestui mic text ne arată de la ce varietate şi bogăţie de noţiuni s-a plecat pentru a fi elaborat. Eminescu nu a încetat să-i reducă perspectiva, dar dorinţa sa de discreţie, de reţinere, nu a reuşit să golească poemul de multiplele lui semnificaţii iniţia-

le : fiecare strofă dezvăluie, la o lectură atentă, un întreg ansamblu de idei și de sentimente care, la un nivel profund, constituie un fel de rezervă lirică constantă, ale cărei elemente numai un studiu de detaliu le-ar putea inventaria.

CÎND AMINTIRILE...

Poezia *Cînd amintirile...*, publicată în revista *Familia* la 15 mai 1883, poate trece la prima lectură drept o reluare a temei tratate în poezia precedentă, sau cel puțin drept o amplificare a regretelor exprimate în prima parte din *S-a dus amorul*. Aceste șase mici strofe conțin aceeași plîngere a fericirii pierdute, aceeași uimire în fața fragilității omenești, căreia i se opune permanența solidă a naturii, a lunii, a izvoarelor. Mai mult, Eminescu face un fel de recapitulare a amintirilor precise de care se leagă regretele sale și care sînt în număr redus : pelerinajul la casa tinerei femei, intimitatea în pădure sub clar de lună, căderea florilor și obsesia ochilor iubiți [1]... Astfel încît acest mic text de șase strofe pare să nu merite o cercetare foarte amănunțită : născut ca și

---

1 Nu e lipsit de interes să notăm că, la început, formula „ochii tăi" era pronunțată de iubită și desemna ochii poetului. Citim în prima schiță pe care o publică Perpessicius, ms. 2277, 104-105, vv. 17-20 :

„Te voi iubi — ziceai pe braț —
Mi-e martor zeul Amor
Și ochii tăi întunecați
De-apururi lumină-m-or."

Dacă avem vreo îndoială asupra acestei lecturi (din cauza absenței oricărei punctuații), e de ajuns să ne referim la o altă variantă, aceea pe care Perpessicius o publică în „subsolul" manuscrisului 2261, 313-314 (cf. vol. II, p. 53) și unde găsim între ghilimele declarația tinerei femei. Totuși — și acest detaliu merită reținut — Eminescu însuși ezită. Într-o altă redactare a variantei pe care tocmai am semnalat-o găsim :

celelalte din „criza" anilor 1881–1883, el oferă un rezumat al temelor, dacă nu banale cel puțin așteptate, care compun ciclul „Regretelor".

Într-adevăr, cercetarea manuscriselor arată că Eminescu dăduse la început o mult mai mare amploare poemului *Cînd amintirile...* El nu a încredințat tiparului decît prima parte ; a păstrat în manuscris alte șase strofe pe care Maiorescu n-a îndrăznit să le publice în ediția sa din 1883 și care n-au apărut decît postum, începînd cu edițiile lui Hodoș și Chendi.

Aceste strofe, despărțite de primul grup prin trei steluțe în manuscrisul însuși, sînt animate de o neașteptată violență. Credincios unui procedeu folosit deja în Scrisori, Eminescu, fără tranziție, schimbă tonul. Efectul obținut e cu atît mai surprinzător, cu cît în prima parte nimic nu lasă să se întrevadă injuriile și sarcasmele care umplu partea a doua.

Poetul reproșează mai întîi iubitei că și-a bătut joc de dragostea lui, de pasiunea și lacrimile sale. Introducînd și în această tînguire notații religioase, poetul se întreabă dacă există un Dumnezeu care să poată ierta atîta infamie. El unul nu iartă și versurile sale vor sta mărturie peste veacuri de felul cum atîta iubire a fost primită cu atîta ură. Lumea întreagă va cunoaște trădarea și sperjurul acestei femei mai mîrșavă decît toate.

Imprecația are de ce să surprindă. Este greu să-i explicăm amploarea pornind de la mediocrele informații biografice pe care le posedăm. Rîndurile enig-

---

„Credeam că ochii-ntunecați
De-apururi lumina-m-or
Cînd mă priveai fără de saț
Jurînd pe zeul Amor."

Și pe drept se cuvine să remarcăm că Eminescu, deși acordă un viu interes notațiilor referitoare la ochi — fie că e vorba de ai săi proprii sau de cei ai femeii iubite —, manifestă uneori o curioasă dezinvoltură și schimbă, de la o schiță la alta, persoana căreia îi sînt atribuiți acești ochi, fără să modifice însă și epitetul care îi califică.

matice publicate de Perpessicius[2] nu aduc cîtuşi de puţin lumină şi tonul lor nu are nici o legătură cu dezlănţuirea de anateme pe care o descoperim în text şi în variantele sale. Desigur că Eminescu a putut să se creadă un moment trădat de Veronica — dar orice informaţie biografică precisă este de un slab sprijin în interpretarea unei opere care pare dintru început puţin sinceră prin însăşi exagerarea ei. Eminescu tratează tema lirică a maledicţiei şi blestemului după ce a tratat pe aceea a amintirii şi regretului. Abundenţa variantelor publicate de Perpessicius (ms. 2261 şi 2277, vol. III, pp. 53–58, unde numărăm nu mai puţin de optzeci de strofe) vădeşte o grijă pentru perfecţiunea formei, care rămîne foarte departe de violenţa şi mînia primei redactări.

Şi se poate chiar observa la Eminescu, în unele locuri, tendinţa de a relua notaţiile familiare, de o coloratură altădată pozitivă şi de a le da acum o tentă negativă. De exemplu comparaţia mai mult sau mai puţin discretă între femeia iubită şi Fecioara Maria, pe care am avut de mai multe ori ocazia s-o înregistrăm, reapare aici, dar inversată. Lăsînd la o parte tonalitatea cu totul diferită, formula *„infamă-ntre femei"*[3], care stigmatizează trădarea fiicei Evei, este analogă cu aceea care o caracteriza pe fiica de împărat în *Luceafărul : „mîndră-n toate cele."* La fel frunzişul, florile, iarba, asociate în alte poeme cu evocări fericite, sînt legate acum de blestemul postum pe care poetul vrea să-l rostească :

„Pe lungul vremurilor vad
Va răsări cuvîntu-mi
Ca frunza codrului de brad
Ce va umbri mormîntu-mi"[4]

---

2 Cf. III, p. 48, nota 2.
3 Ms. 2277, 106-107, v. 31 Cf. Perpessicius, vol. III, p. 52.
4 Ms. 2261, 314-315, vv. 17-20.

sau :

„Trec valuri mii pe ocean
Dar ura-mi și cuvîntu-mi
Va răsări în orice an
Ca iarba pe mormîntu-mi." [5]

Și purtat de lirismul său, Eminescu substituie acestei ierbi cînd : *fire albe de pelin*, cînd *floarea neagră de arin* [6], suferind parcă fără voia lui influențe populare.

Altădată, tema mormîntului era legată de cea a iubirii dacă nu fericite cel puțin liniștite. Acum, vremea :

„Cînd tu și eu vom fi pămînt" [7]

este sortită imprecației și insultei veșnice.

Că există în toate aceste versuri o redundanță, un torent excesiv, un fel de delir verbal, este de netăgăduit. Afirmația :

„Căci generații ce-or veni
Vor repeta cuvîntu-mi" [8]

sau :

„În mintea vremilor ce vin
Blestemu-mi se va naște" [9]

poate să pară de-a dreptul prezumțioasă și să stîrnească zîmbete.

Dar nu ar trebui să ne grăbim să judecăm în bloc fragmentul și variantele sale ca pe un simplu exercițiu de virtuozitate nesincer și gratuit. Există în

---

5 Perpessicius, vol. III, p. 57, variantă a vv. 17-20.
6 *Ibid.*, p. 58.
7 Să notăm *(ibid.*, p. 57) această apariție a formulei concentrate *vom fi pămînt*, pe care o vom regăsi identică în *Mai am un singur dor*. Cf. mai jos, p. 532.
8 *Ibid.*, p. 57.
9 Variantă a ms. 2277, 117-118, vv. 17-18, Perpessicius, III, p. 55.

acest vast ansamblu două versuri adesea repetate și a căror analiză poate furniza cheia întregului poem :

„Ce numai tu n-ai vrut să știi
O lume va cunoaște" [10]

Iată care este secretul acestei ranchiune nemăsurate. Poetul suferă că trebuie să dezvăluie lumii, în opera sa, visul pe care-l plăsmuise și pe care lipsa de înțelegere a femeii l-a făcut imposibil de realizat. Femeia a refuzat să ia cunoștință de propria-i putere și de nebănuita fericire pe care o putea oferi. Ea nu a vrut să cunoască rolul de mîntuitoare pe care-l putea juca alături de poet și nici nemurirea pe care geniul poetului putea în schimb să i-o aducă prin versurile sale. Iată neînțelegerea majoră și eșecul pe care Eminescu le deplînge în repetate rînduri. Imprecația și blestemul nu sînt decît imnuri „à rebours" și promisiuni răsturnate. Flacăra inițială a pasiunii și a visului se întoarce împotriva ființei care o aprinsese și se transformă în sarcasm și ură.

*

Cît a trăit, Eminescu nu a încredințat tiparului a doua parte a dipticului pe care-l concepuse inițial. Să fie aceasta discreție, grijă de a nu trăda un adevăr prea intim ? Posibil, dar este greu de admis că numai pudoarea a putut împiedica o confidență care în mod sigur nu avea valoare și sens decît tocmai prin sinceritatea și impudoarea sa. Eminescu consimte deseori să evite un detaliu, să voaleze o aluzie, să disimuleze un adevăr prea brut. Aici, el taie și anulează fără ezitare. Misterul rămîne însă întreg și nu putem emite decît ipoteze. Poate și-a dat el însuși seama de folosirea excesivă a invectivei și de tonul exagerat al blestemului. Atîta mînie nu se po-

10 Ms. 2277, 106-107, vv. 27-28, Perpessicius, vol. III, p. 52.

trivea cu tonul poeziei publicate cu cîteva săptămîni mai înainte în revista *Familia*, şi nici cu tonul poeziilor care aveau să urmeze. Să nu uităm că, exceptînd *S-a dus amorul* şi *Diana*, întreg ciclul de poeme din anii 83–84 este rezultatul unei munci recente : manuscrisele nu trec dincolo de anul 1881. Eminescu nu este subjugat, dacă se poate spune astfel, de schiţele mai vechi, păstrate ca rezervă în caiete. Operele sale izvorăsc acum dintr-o inspiraţie comună, ele sînt apropiate unele de altele şi formează un singur tot. De unde şi unitatea de ton pe care poetul le-a imprimat-o conştient, arată puterea de a se domina pe care o dobîndise Eminescu. În opera sa, el compune propriul său personaj. Renunţarea orgolioasă a poetului se aseamănă cu cea a lui Hyperion, iar procesul prin care suprima şase strofe elaborate cu atîta grijă este întrutotul analog cu metamorfoza pe care o suferă caracterul Zmeului în basmul versificat *Fata din grădina de aur*. Aici ca şi acolo, orice cruzime, orice spirit de răzbunare prea brutală este eliminat. Este o grijă pentru expresia artistică, probabil, – blestemul este scrişnitor – dar şi o grijă, mai profundă poate, pentru noblețe şi sinceritate. Prin revoltele pe care şi le înfrînează, Eminescu se îndreaptă spre stoicismul dezabuzat din *Glossă*.

ADIO...

Adio apare în revista *Familia* la 5/17 iunie 1883, la trei săptămîni după *Cînd amintirile...* Acest poem este şi el tot o reluare a temei despărţirii, pe care am analizat-o deja în cele două piese anterioare.

Poetul nu va mai merge ca altădată, îmbătat de lumina stelelor, să-şi pîndească iubita noaptea la fereastră. Nu se va mai plimba cu ea sub clar de lună. Vorbele schimbate în doi i se par azi iluzorii, ca cele din basme. Luna continuă să strălucească pe

lacuri, dar iubirea sa din trecut i se pare departe, ca şi cum veacuri întregi l-ar despărţi de ea.

Această poezie nu numără decît şase strofe. La început, în manuscrisul 2277, 113–114, număra şaptesprezece. Ea continuă să aibă şaptesprezece şi în al doilea manuscris 2261, 316, 318–319+317 publicat de Perpessicius. Cînd examinăm îndeaproape aceste două texte pregătitoare, ne dăm seama că şi aici Eminescu concepuse o desfăşurare bipartită : dovada ne este furnizată de cele trei asteriscuri care separă, în manuscrisul 2277, 113–114, primele 12 strofe de ultimele cinci. Şi aici, a doua serie de strofe era străbătută de o asprime şi de o amărăciune care contrastau cu blîndeţea senină a strofelor iniţiale. Fără să meargă pînă la injurie, poetul condamna femeia pentru rolul nefast pe care-l jucase în viaţa lui :

„Din toată viaţa n-am ales
Nimică
Şi pentru tine am pierdut
Noroc şi idealuri." [1]

Este vechiul reproş, adresat acum fără exces de invectivă, dar cu sînge-rece şi cu o gravitate redutabilă. Poetul nu este stăpînit de milă. El nu mai e, ca altădată, înduioşat de lacrimi. Ochii săi rămîn uscaţi chiar dacă iubita plînge.

„Tu ai ca-n ziua cea de-ntîi
Priviri de lacrimi pline
Dar ce să-ţi zic decît : Rămîi
Cu bine" [2]

Eminescu a suprimat aceste crude versuri. El a suprimat de asemenea un catren violent, în care aluzia prea transparentă implică o nuanţă de prost gust :

---

1 Ms. 2277, 113-114, vv. 51-54.
2 *Ibid.*, vv. 65-68.

„Cu ochii umezi și fierbinți
De văduvă vicleană
Credeai c-o să mă scoți din minți
Sărmană." [3]

Totuși, el a ezitat și în manuscrisul următor (2261, 316, 318–319+317) a încercat să realizeze o fuziune : seria a doua — răzbunătoare — este redusă la trei strofe mai moderate și mai liniștite. Strofa marginală a luat locul celei pe care o dubla ca variantă. Sub această nouă înfățișare, textul nu-și mai păstrează de loc unitatea și lasă cititorului o impresie de incertitudine [4].

Eminescu nu s-a oprit la această versiune mixtă : el a revenit la redactarea inițială, nereținînd din al doilea grup de strofe decît pe ultima, considerabil remaniată, e adevărat, și care nu păstrează din prima ei redactare decît structura de ansamblu. Întîlnim încă aici aluzii la priviri de altădată, dar nu mai sînt cele dezolate ale tinerei femei, sînt priviri pe care poetul arunca, în prima noapte, — sau în prima seară în redactarea definitivă — la „lumina dragostei de-ntîi", — lunii care tremură pe lacuri.

Remanierile și eliminările pe care tocmai le-am analizat, trebuie oare să le atribuim și aici unei voințe lucide de tact și de discreție ? Poate. Dar impresia care domină, cînd citim cu grijă textul și variantele, este că Eminescu se preocupă mult mai mult de desăvîrșirea artistică și de perfecțiunea formei decît de sinceritate. Iată o dovadă a acestei evi-

---

3 Variantă marginală a strofei 3 în manuscrisul 2277, 113-114, reluată în a doua schiță.

4 Contrastul este prea puternic între amintirile iubirii îmbătătoare, consemnate în primele strofe, și această confidență cinică din strofa 14 :

„Am fost atît de neîntreg
Ș-ai fost atît de mică
Că dintr-o viață nu aleg
Nimică."

dente preocupări : în variantele pe care le publică Perpessicius sub indicativul 2261, 121 v°, 122–123+ 128, găsim uimitoarea strofă :

„Şi n-ascultam cu-atît mister
Cuvintelor acestor
Părea c-ar fi vorbit Homer
Şi Nestor" [5]

unde tentaţia rimei extraordinare : *acestor, Nestor* este vizibilă şi vădeşte o atracţie trecătoare spre jocul verbal şi virtuozitatea formală. O dovadă analogă ne este furnizată de cealaltă variantă abia schiţată [6] :

„De basmul zinei Dochii
Ce naltă fruntea lor la cer
Şi ochii"

unde vedem apărînd aceste elemente de mitologie „dacă" : zîna Dochia şi cerbii cu stea în frunte, a căror reminiscenţă îl obsedează pe Eminescu. Putem spune orice despre această obsesie, în afară de faptul că ea se asociază unei emoţii reale. Într-adevăr, paradoxul care se cuvine reliefat — şi poezia *Adio* nu e singura piesă ilustrativă în acest sens — este că Eminescu nu dă dovadă întotdeauna de adevărată spontaneitate în încercările pe care le aşterne pe ciorne : în aceste încercări de atelier se resimte uneori munca, efortul susţinut. Miracolul este că la capătul acestui efort, — efort atestat de retuşările şi mutilările pe care le-a suferit poemul *Adio* — rezultatul obţinut este tocmai o impresie de prospeţime şi de spontaneitate.

---

5 Vol. III, p. 62. Perpessicius adaugă între paranteze drepte un semn de întrebare după forma incorectă *acestor*. Prezenţa pe aceeaşi pagină de ciornă a unei aluzii la Penelopa şi la pînza ei dovedeşte că nu e vorba de un amuzament, ci de un viu interes pentru personaje mitologice.

6 Perpessicius, III, p. 63.

CE E AMORUL ?

A patra poezie din grupul trimis de Eminescu revistei *Familia*, *Ce e amorul ?* apare la 17 iulie 1883, adică la puțin timp după ce autorul a suferit criza gravă care se cunoaște. Posedăm din acest text cinci redactări preliminare, dintre care cea mai veche, după Perpessicius, nu depășește anul 1881. Este vorba deci și aici de un poem de gestație relativ rapidă și care aparține aceluiași „climat", de inspirație ca și cele anterioare. *Ce e amorul ?* nu este o plîngere a iubirii pierdute, nici o tînguire personală, ci un fel de analiză lucidă, general valabilă : iubirea este un lung prilej pentru durere, cel mai mic semn dat de iubită îl obligă și-l leagă pe cel care-o iubește, amintirea, obsesia de zi și noapte îi vor marca viața : el este de aci înainte înlănțuit ca de liane.

Nu există amărăciune în acest text, ci mai curînd sentimentul unui soi de fatalitate, de care nu poate scăpa.

Totuși, dacă examinăm amănunțit schițele succesive pe care le publică Perpessicius, ne dăm seama că acest caracter sobru și oarecum universal al poemului Ce e *amorul ?* a fost dobîndit cu prețul unor sacrificări interesante de inventariat.

Mai întîi, strofa 10 din manuscrisul 2277, 115 :

„Dacă iubești fără să speri
De-a fi iubit vr'odată
Se-ntunecă de lungi păreri
De rău viața toată" [1]

aducea o temă marginală, aceea a iubirii care suferă pentru că nu este împărtășită. Suferința de a iubi fără a fi iubit nu reprezintă într-adevăr decît un aspect particular al suferinței generale pe care o aduce

1 Perpessicius, vol. III, p. 68.

cu sine orice iubire. Această strofă va fi repede eliminată [2].

O altă eliminare curioasă este aceea a strofei :

„Dar de-o ridici de subsuori
Și-o gură-ți dă nebuna
Oricînd ești gata ca să mori
Dar să-ți mai dee una" [3]

redactată în marginea strofei 6 din manuscrisul 2261, 320-321. Stilul aici este apropiat de madrigal și contrastează desigur cu sobrietatea, cu gravitatea chiar, s-ar putea spune, ce caracterizează în text aluziile la demersurile amoroase : *un semn* [4], *un cuvînt, un pas făcut alene.*

Să adăugăm că acest mic tablou : iubita în picioare, ținută de subsuori și întinzînd buzele, fusese deja schițat de Eminescu. În strofa 53 din *Luceafărul* citim :

„De te înalț de subsuori
Te-nalță din călcîie"

E curios de constatat că și aici Eminescu elimină o reminiscență legată, ca și cealaltă, de ambianța din *Luceafărul.*

Această dublă eliminare ne îndreptățește să credem că Ce e *amorul* ? exprimă o filozofie a iu-

---

2 Nu e lipsit de interes să notăm că această strofă reapare în fruntea unui poem autonom de 9 strofe, pe care Perpessicius îl publică în al IV-lea volum al său (p. 442) și care este evident legat prin inspirație, ton și unele aluzii precise *(un luceafăr răsărit,* în versul 17, de exemplu) de ambianța spirituală din care s-a născut *Luceafărul.* Este clar că Eminescu, redactînd Ce e *amorul ?* înlătură această reminiscență care ține de un alt tip de gîndire lirică.

3 Perpessicius, vol. III, p. 71.

4 De notat că acest „semn" este schițat de o mînă rece :

„De-un semn ușor al mînii reci"

în ms. 2261, 121, v. 13, Perpessicius, vol. III, p. 69. Eminescu elimină acest detaliu venit spontan sub pana sa, ca și cînd reminiscența „brațelor de marmură" nu ar înceta să-l obsedeze.

birii, care nu mai este inspirată doar de experiența lipsei de înțelegere sau de trădarea femeii, dar care se bazează, într-un sens mai larg, pe un pesimism a cărui sursă o putem găsi la Schopenhauer sau chiar la Properțiu [5] ; bineînțeles, dacă nu este cumva vorba doar de o desfășurare romantică banală — și pe o temă pe care Eminescu însuși o furniza lui Eminescu, cu titlu de „izvor" imediat : tema nefericirii în iubire.

PE LÎNGĂ PLOPII FĂRĂ SOȚ...

Este îndeobște admis că poezia *Pe lîngă plopii fără soț* a fost inspirată lui Eminescu de iubirile sale „bucureștene" : numele Cleopatrei Poenaru este de regulă legat de acest text. Responsabilii acestei legende sînt numeroși, Mite Kremnitz în corespondența sa, Petrașcu, Iacob Negruzzi și mulți alții.

Totuși, nimic în poem nu autorizează o asemenea ipoteză. Plimbarea nocturnă prin apropierea casei unde locuiește iubita este o temă lirică cu care Eminescu ne-a obișnuit deja și nimeni nu a dovedit realmente că locuința Cleopatrei Poenaru-Lecca, din strada Cometei, lîngă piața unde se înălța statuia lui Lascăr Catargiu, se învecina cu o alee de plopi plantați în număr cu soț sau fără soț.

În realitate, prima variantă pe care-o publică Perpessicius [1], și care datează după el din 1880—1881, seamănă întrutotul prin formă și spirit cu varianta 2277, 104-105 [2], din *Cînd amintirile* : rimele masculine ale primelor două strofe, din ambele texte, păstrează urma materială a unei evidente înrudiri : *trecut, cunoscut ; des, înțeles* în *Pe lîngă plopii fără soț* și *trecut, cunoscut ; ies, des* în *Cînd amintirile*.

---

5 Cf. Perpessicius, vol. III, p. 67, notă, unde este semnalat studiul lui Const. I. Balmuș, referitor la Properțiu și Eminescu, în revista *Viața românească*, XX, 5-6, 1928.

1 Ms. 2261, 132. Perpessicius, vol. III, p. 74.

2 Cf. Perpessicius, vol. III, p. 49.

Cînd examinăm îndeaproape prima schiță, în patru strofe, din manuscrisul 2261, 132, aceasta pare pur și simplu o variație pe tema amintirilor pierdute și grupează o serie de elemente pe care le-am întîlnit la tot pasul în studiul nostru despre ciclul *Familia* : despărțirea de iubită, regretul *norocului* pentru totdeauna pierdut și această rătăcire melancolică în apropierea casei cu „dulci ferești" [3]. Deja în *Scrisoarea IV*, Eminescu ni-l prezenta pe iubit, într-o ulicioară acoperită cu zăpadă, pîndind la geamul frumoasei sale :

„Să privești prin lucii geamuri la luminile aprinse" [4]

În *Adio*, în mod expres, poetul lua pe seama sa demersul :

„Cînd degerînd atîtea dăți,
Eu mă uitam prin ramuri
Și așteptam să te arăți
La geamuri." [5]

Să notăm, în sfîrșit, că în această primă variantă a poemului *Pe lîngă plopii fără soț* nu e vorba de nici un copac și că orice tentativă de interpretare bazată pe o aluzie precisă la plopi este sortită eșecului [6].

Un detaliu mult mai important merită să ne reție atenția : în centrul acestei prime schițe se află reproșul :

---

3 *S-a dus amorul.* Ms. 2261, 302-304, v. 31.
4 *Scrisoarea IV*, v. 120.
5 *Adio*, strofa 4.
6 În al doilea manuscris publicat de Perpessicius, citim în versul 1 :
„Pe lîngă casa dintre tei"
iar o variantă oferă formula (notată ca îndoielnică) :
„Pe lîngă casa din arini"
De-abia începînd cu manuscrisul 2261, 327-329, Eminescu situează definitiv locuința iubitei lîngă plopii *fără soț*. Așadar, poetul ezită îndelung și această ezitare dovedește cît de departe este Eminescu de a traduce în poezie amintiri legate de imaginea unei anume case din București.

„Și toată lumea cunoștea
Tu nu m-ai cunoscut" [7]

reproș reluat cu insistență peste două versuri :

„Și toată lumea-nțelegea
Tu nu m-ai înțeles" [8]

Regăsim aici o opoziție pe care o cunoaștem deja, aceea dintre lume și femeia iubită. Contrast iritant, care anima verva poetului în partea a doua din *Cînd amintirile*, suprimată, cum am văzut, în redactarea definitivă :

„Ce numai tu n-ai vrut să știi
O lume va cunoaște." [9]

Lumea știe — sau va ști — ceea ce iubita se încăpățînează să nu înțeleagă. Poemul *Pe lîngă plopii fără soț* nu este, așadar, decît o amplificare a acestei revolte în fața incredibilului refuz.

*

Sentimentul eșecului este însoțit în prima schiță de un fel de melancolie aproape senină, — strofa a patra se sfîrșește cu cuvinte de resemnare tristă, — dar încă de la a doua variantă (ms. 2277, 121) regretul se îmbogățește și în loc să deplîngă fericirea pierdută, dispărută ca frunzele în vînt, poetul începe să arate femeii gravitatea greșelii pe care aceasta a comis-o : ar fi trebuit să-l iubească, să-l înțeleagă. El însuși era copleșit de pasiune [10]. Dacă ea ar fi

---

7 Vv. 3-4.
8 Vv. 7-8.
9 Ms. 2277, 106-107, vv. 27-28.
10 Vom reține prima redactare a strofei 3 :

„Și te iubeam învăpăiat
Setos de suferinți
Cu inima ce mi-au lăsat
Părinții din părinți"

răspuns la marea lui iubire, o stea s-ar fi aprins în calea poetului. Dar omul acesta, care aştepta de la ea mîntuirea, a fost lăsat să treacă ca un străin. Ea n-a ştiut să aprindă, noaptea, candela iubirii pe pămînt, de aceea merită acum ca poetul s-o pedepsească cu indiferenţa sa :

„Căci azi pe lîngă casa ta
Eu trec cu mult mai rar
Şi capul tău în urma mea
Se-ntoarce în zadar." [11]

E curios că a doua variantă se termină cu această imagine a femeii, neliniştită la rîndul său şi dispreţuită. Avem de-a face aici cu un fel de revanşă şi poemul pare în întregime scris pentru a ajunge la acest catren răzbunător, care restabileşte un echilibru rupt în mod brutal.

Eminescu nu s-a oprit la această redactare inspirată, într-o anumită măsură, de ura şi dispreţul care animă atîtea strofe şterse şi anulate în mod deliberat în schiţele din aceeaşi perioadă. Manuscrisul 2261, 327-329 amplifică mai întîi reproşul, arătînd femeii tot ce a pierdut. Eşecul nu mai este în nefericirea omului neînţeles şi neiubit. El se află în destinul ratat al femeii :

---

unde sînt reunite un anumit număr de notaţii semnificative, setea de suferinţe, de exemplu, şi grija poetului de a se considera drept ultimul descendent al unei spiţe de strămoşi pasionaţi. Strofa va fi uşor modificată cu timpul. Deja, în manuscrisul 2261, 327-329, poetul nu mai moşteneşte de la părinţii săi o inimă învăpăiată, ci ochi „păgîni" :

„Căci te iubeam cu ochi păgîni
Nebuni de suferinţi" (vv. 29-30).

Această remaniere este semnificativă pentru importanţa pe care Eminescu o dădea — fapt constatat de mai multe ori — ochilor, atît alor săi cît şi celor ai femeii iubite. Pe de altă parte, epitetul *păgîni* dezvăluie acel sentiment de culpabilitate care însoţeşte adesea la Eminescu evocarea iubirii nemărginite căreia el i se abandonează.

11 Ms. 2277, 121, vv. 25-28.

„Ai fi trăit în veci de veci
Și rînduri de vieți
Cu ale tale brațe reci
Înmărmurind măreț." [12]

Femeia este acum aceea care suferă pierderea cea mai grea : s-a frustrat ea însăși de nemurirea care îi era promisă.

Totodată, poetul nu mai poate pune atîta asprime în reproșurile sale. O schimbare foarte semnificativă afectează strofa finală din versiunea precedentă, pe care am citat-o deja. Această strofă nu mai ocupă ultimul loc în poem. Ea se află inserată în interiorul textului și disprețul pe care-l exprimă apare ca o consecință dureroasă a atitudinii femeii și nu ca o răzbunare crudă și vanitoasă a bărbatului. Însuși tonul strofei este temperat :

„Azi nici măcar nu-mi pare rău
Că trec cu mult mai rar
Că cu tristețe capul tău
Se-ntoarce în zadar" [13]

Această tristețe, pe care poetul o observă pe chipul femeii, dă un aer de melancolie scenei imaginate. Și faptul că vinovata se întristează, face ca vina ei să apară astfel diminuată. Poate că nici nu este vinovată, iar lipsa ei de înțelegere trebuie pusă pe seama firii sale și nu pe cea a unei intenții exprese. De aceea, sarcasmul inițial face loc unei nepăsări orgolioase :

„Și te privesc nepăsător
C-un rece ochi de mort" [14]

---

12 Vv. 21-24. Trebuie notată aici resurgența acestei teme : femeia-statuie de marmură. Dar trebuie notat de asemenea că ea ia o valoare nouă. Nu mai servește la stigmatizarea femeii iubite, ci, dimpotrivă, simbolizează recompensa care i-ar fi fost oferită acesteia, și anume divinizarea.

13 Ms. 2261, 327-329, vv. 37-40.

14 *Ibid.*, vv. 43-44.

care se exprimă într-un limbaj foarte apropiat de versurile finale din *Luceafărul : nepăsător* și *rece* fac să ne gîndim imediat la cuvintele *nemuritor* și *rece*, rostite de luceafăr.

Strofa finală sporește această impresie de calm și seninătate. În textul publicat citim :

„Tu trebuia să te cuprinzi
De acel farmec sfînt,
Și noaptea candelă s-aprinzi
Iubirii pe pămînt." [15]

Versuri misterioase și pe care redactările anterioare, precum și glosele explicative, ne permit să le înțelegem mai bine :

„Și noaptea candelă s-aprinzi
Cărări-mi pe pămînt" [16]

citim la sfîrșitul ultimei schițe 2261, 327-329. Versul final, de lectură îndoielnică după Perpessicius, este înlocuit într-o variantă cu acesta :

„Iubiri-mi pe pămînt." [17]

Astfel, de la o schiță la alta, pînă la redactarea definitivă unde *iubiri-mi* este înlocuit cu *iubirii*, Eminescu renunță la orice aluzie prea personală și dă un sens mai general vocației pe care o atribuie femeii iubite.

Mesaj de reproș și de adio, *Pe lîngă plopii fără soț* aparține ciclului Despărțirii și nu pare izvorît dintr-o inspirație nouă. Nu vrem să spunem prin aceasta că trebuie neglijată biografia lui Eminescu în timpul perioadei bucureștene, nici că trebuie respinsă orice influență pe care ar fi putut-o avea asupra lirismului său aventura nefericită trăită alături de Cleopatra Poenaru. Înțelegem doar să arătăm distanța

15 Vv. 41-44.
16 Vv. 47-48. Cf. Perpessicius, vol. III, p. 78.
17 *Ibid.*

care separă viața lui Eminescu de opera sa : este inutil să stabilim între ele o legătură prea strînsă. Adevărata legătură trebuie stabilită de la o poezie la alta : în această perspectivă, *Pe lîngă plopii fără soț* apare ca o variație pe tema despărțirii, dezvoltată pe baza motivelor anterioare și care îmbogățește noțiunile deja acumulate de noi despre tema lirică a iubirii în poezia lui Eminescu, despre misiunea femeii așa cum o concepea poetul și despre destinul pe care ar fi dorit să i-l ofere, cu condiția ca ea să fi răspuns chemării sale.

ȘI DACĂ...

Ca și cum cercetările comparatiștilor români asupra poemelor lui Eminescu ar lua o amploare invers proporțională cu dimensiunile acestor poeme, se constată că cele trei mici strofe din *Și dacă...* au suscitat comentarii excesive. Un N. Șerban găsește că tehnica lui Eminescu se înrudește cu cea a lui Banville, Radu Manoliu estimează că o anume poezie de Heine se află la originea strofelor din *Și dacă...*, iar I. M. Rașcu, la rîndul lui, apropie acest mic text de poezia *Souvenir* a lui Lamartine [1].

---

1 I. M. Rașcu, *Convingeri literare*, București, 1937, p. 147. Cf. Perpessicius, vol. III, p. 79. Se cuvine să evidențiem diferența care separă, la nivelul semnificațiilor, opera lui Lamartine de cea a lui Eminescu. Acolo unde Lamartine amplifică doar tema, foarte romantică, a „corespondențelor" :

„Si j'entends le vent soupirer
Je crois t'entendre murmurer"

Eminescu sugerează o complicitate misterioasă a naturii la resurgența amintirilor :

„Și dacă norii deși se duc
...E ca aminte să-mi aduc"

Fără a intenționa să stabilim o ierarhie între cele două inspirații, nu putem să nu ne exprimăm credința că aceea a lui Eminescu nu a avut nevoie de cea a lui Lamartine ca punct de plecare.

În realitate, poemul *Și dacă...* provine în întregime, printr-un fel de „butășire" (fenomen întîlnit deja de mai multe ori), dintr-o strofă din *Adio*, strofa 9 a textului publicat :

„Și dacă luna bate-n lunci
Și tremură pe lacuri
Totuși îmi pare că de-atunci
Sunt veacuri."

Se va remarca de altfel cu ușurință că mișcarea frazei atît de caracteristică, — această formulă *și dacă*, repetată sistematic la începutul celor trei strofe în textul publicat — nu a existat inițial sau cel puțin nu avea, în prima fază, valoarea pe care a luat-o ulterior. Într-adevăr, dacă examinăm manuscrisele poemului *Adio*, ne dăm seama că strofa-mamă — dacă ne putem exprima astfel — era așezată nesemnificativ în urma celorlalte. Mai mult, într-o variantă pe care-o înregistrează Perpessicius, (vol. III, p. 65), primele două versuri se prezintă astfel :

„Aceeași lună bate-n lunci
Și tremură pe lacuri..."

Așadar, Eminescu descoperă și exploatează [2] valoarea inițialei *și dacă* ceva mai tîrziu, în timp ce remania penultimul catren din *Adio* pentru a-l amplifica.

Dar și mai important este studiul semnificației pe care o avea strofa în primul ei context : poetul, evocînd amintirile iubirii pierdute, opune bucuria plimbărilor pe sub tei, a șoaptelor „fără de-nțeles", a „voluptoaselor certe", disperării momentului prezent, cînd toate aceste „nimicuri" i se par asemenea unei vechi povești. Deși natura a rămas aceeași (și luna

2 Să notăm de altfel că, sub prima sa formă, strofa inițială din *Și dacă...* începea prin *Cînd ramuri negre bat în geam*, ceea ce aduce un argument în plus în sprijinul tezei noastre conform căreia este greșit să se creadă că Eminescu a împrumutat de la Lamartine inițiala repetată „Și dacă...".

tremură încă pe lacuri), trecutul pare despărțit de prezent printr-un interval care se măsoară în veacuri :

„Dar mie-mi pare că de-atunci
Sunt veacuri." [3]

Or, constatăm că încă de la prima redactare a poeziei *Și dacă...*, în manuscrisul 2277, 123, poetul nu se mulțumește să deplîngă scurgerea rapidă a timpului care contrastează atît de puternic cu permanența naturii. Această permanență însăși nu mai e odioasă, este oportună : norii se îndepărtează și lasă să apară luna, dar ei fac aceasta tocmai pentru ca poetul să-și aducă mereu aminte de iubita sa.

Ne aflăm deci în fața unui text care nu mai este marcat de amărăciunile despărțirii, ci care cîntă, dimpotrivă, fidelitatea și permanența iubirii, susținută ea însăși de permanența naturii. Revenirea la o inspirație romantică de tip tradițional are de ce să ne surprindă după ce am citit atîtea sarcasme în schițele textelor precedente. Poate că o explicație a acestui contrast cam violent este furnizată de două catrene redactate de Eminescu de-a curmezișul filei 2277, 123 și tăiate apoi cu mai multe linii, dar pe care Perpessicius le reconstituie astfel :

„Făcută a fost viața mea
Viața ta s-o-ncapă
Ș-o au cuprins asemenea
Lianelor din apă

Să nu fiu vesel și întreg
Să n-am gînduri senine
Chiar însumi să nu mă-nțeleg
Cînd sînt fără de tine" [4]

---

3 *Ibid.*

4 Cf. Perpessicius, vol. III, p. 80.
Vom nota că prima din aceste două strofe, ușor modificată, figurează la sfîrșitul poeziei *Ce e amorul ?*

Nu vom putea insista prea mult asupra revelației pe care o aduce această confidență redactată în taină de Eminescu, numai pentru el : nicăieri nu găsim mai direct exprimată dorința poetului de a se înțelege pe sine însuși și rolul pe care-l joacă iubita în această luciditate interioară. Aflat departe de ea, pentru poet nu există decît tenebre, noapte a inconștienței și pierdere a posesiunii de sine[5]. Așadar înțelegem de ce Eminescu, în momentul în care tocmai a adresat sub diferite forme, mai mult sau mai puțin violente, aceleași vorbe de adio femeii iubite, simte nevoia unui ultim refugiu : să păstreze contactul cu freamătul plopilor, cu lumina stelelor și a lunii, pentru a anula despărțirea, pentru a se regăsi pe sine regăsind, într-o anumită măsură, dragostea pierdută.

Admițînd această exegeză, anumite detalii din text vor deveni mai clare. Nu ne va mai mira curioasa ezitare pe care o încearcă Eminescu la redactarea versului al șaptelea din *Și dacă... :* el îi dă cînd o formă pozitivă, cînd una negativă.

„E ca în veci să nu mă-mpac"

citim în prima variantă. Iar în a doua :

„E ca durerea mea s-o-mpac"

Și poetul păstrează această ultimă redactare.

Într-adevăr, avem impresia că suferința iubirii sau alinarea ei este mai puțin reprezentată aici decît angoasa spirituală și nu e lipsit de interes să notăm abundența cuvintelor *minte, suflet, gîndul,* care corespund mai degrabă activității gîndirii decît emoțiilor sensibilității.

Prin urmare, puțin interesează dacă durerea este sau nu ușurată : esențial este ca mintea poetului să-și redobîndească seninătatea,

---

5 O variantă a catrenelor pe care tocmai le-am citat precizează net :

„Eu însumi să nu mă-nțeleg
Tu nefiind cu mine."

„E ca durerea mea s-o-mpac
Înseninîndu-mi gîndul," [6]

și să scape de teama de a se pierde în obscur și ininteligibil.

Nu e de mirare că aceste douăsprezece mici versuri ne-au reținut atît de mult. Bogăția lor le conferă valoarea unei prețioase mărturii — valoare care nu-i scăpa desigur nici lui Eminescu : pe această filă, atît de încărcată de confidențe, scrie el enigmatica formulă :

Lumină de lună

subliniată cu o linie energică și urmată de cuvintele *Poezii lirice*, schimbate apoi în *Versuri lirice* [7]. E vorba de titlul pe care Eminescu avea intenția să-l dea culegerii sale de poeme [8]. Nu este lipsit de interes să observăm că poetul scrie aceste cuvinte în grabă și de-a curmezișul, pe un spațiu încă alb al filei sale — și chiar în apropierea versurilor în care atribuie apariției lunii printre norii deși, o atît de misterioasă și de salvatoare putere.

DIN NOAPTEA...

Din noaptea... aparține de asemenea grupului de poeme încredințate de Eminescu lui Iosif Vulcan și publicate de acesta în revista *Familia*. Este al șaptelea, dar în ediția Perpessicius, el se află separat de al șaselea : *Și dacă...*, apărut în noiembrie 1883, printr-o întreagă serie de „inedite", adăugate de Maiorescu în ediția sa din decembrie 1883. Această serie odată epuizată, ordinea cronologică reîncepe

6 Vv. 8-9.
7 Vezi în Perpessicius, vol. III, p. 81, fila facsimil.
8 Cf. Perpessicius, vol. III, p. 78, unde este dovedit, printr-un fragment de scrisoare de la Veronica Micle, că Eminescu se gîndea într-adevăr, prin anii 1881—1883, să publice personal o ediție a operelor sale.

cu *Din noaptea...*, apărut în revista *Familia* în februarie 1884. Am arătat mai sus motivele care ne-au determinat să nu urmăm exemplul editorului.

Nu posedăm manuscrise vechi din acest poem. Perpessicius datează din 1881–1882 prima variantă, foarte lacunară, 2277, 54 v°. E vorba de o schiță, dar esențialul din aceea ce va deveni *Din noaptea...* se află deja cuprins în aceste cîteva versuri nesigure.

Poetul evocă noaptea veșnică și dorește ca iubita să se desprindă din această noapte ; chiar dacă ochii moartei vor fi stinși, el dorește să-i vadă îndreptați spre el. Chiar dacă moarta tace, el va înțelege că îl cheamă.

Perpessicius indică ici și colo cîteva apropieri posibile, dar el omite singura apropiere într-adevăr indispensabilă, aceea care trebuie stabilită între *Din noaptea...* și un întreg grup de poeme reunite în caietul *Marta* [1].

Putem semnala în acest caiet un mare număr de texte inspirate de tema tinerei moarte. Cu o monotonie într-adevăr frapantă, Eminescu evocă dispariția femeii iubite, uneori ca și cum drama nu s-ar fi produs încă, ca de exemplu în *De ce să mori tu ?* [2] sau în *De-aș muri ori de-ai muri* [3], alteori ca și cum această dramă ar aparține trecutului, — și poetul angajează atunci cu moarta un fel de dialog mereu reînnoit.

Întreg acest ciclu liric dezvoltă teme relativ limitate ca număr. Cea care pare fundamentală este că moartea e groaznică dacă presupune o ruptură totală : trebuie ca într-un fel sau altul îndrăgostiții să se regăsească [4].

---

1 Cf. Perpessicius, vol. I, pp. 464 și urm. E vorba de un ansamblu de manuscrise recopiate cu grijă și grupate într-un caiet întocmit de Eminescu însuși.

2 Cf. *Ibid.*, p. 464.

3 Cf. *Ibid.*, p. 465.

4 Am văzut, analizînd „Strigoii", cum mutația la care Eminescu supune tema vampirului se explică prin această obsesie de a anula moartea.

Astfel, în *De-aș muri ori de-ai muri*, poetul promite iubitei că, dacă va muri el primul, va veni la ea [5] : prezența sa va fi ca un foșnet de aripi sau ca un murmur de harpă.

Dar cel mai adesea poetul este acela care simte prezența iubitei moarte, așa cum se întîmplă în *Prin nopți tăcute*, unde se face auzită o voce misterioasă, venită din nori [6].

Cu o monotonie de asemenea remarcabilă, Eminescu folosește două sisteme de imagini lirice, — și numai pe acestea două — pentru evocarea iubitei moarte : e un înger, e o stea [7].

Ar trebuie să cităm aici cîteva texte, *Cînd marea...*, de exemplu, unde se află această variantă marginală, care este fără îndoială semnificativă :

> *„Trecut-ai din lume, ș-adesea îmi pare*
> *Că văd cum treci albă prin stele... un vis !"* [8]

sau *Steaua vieții*, sau *Care-o fi în lume...* „Care-o fi în lume și al meu amor ?" se întreabă poetul. Acest amor e mort : este „un înger din ceriuri".

O demonstrație mai amplă ar fi inutilă. Este sigur că în perioada cînd inserează un grup important de poeme în caietul *Marta*, Eminescu este obsedat de sistemul de imagini lirice pe care tocmai l-am analizat și care îl însoțesc cu fidelitate în continuare.

De aceea trebuie să considerăm caietul *Marta* — ca și vecinul său, caietul *Elena*, — nu ca un receptacul de încercări abandonate, ci, dimpotrivă, ca o

---

5 Perpessicius, vol. I, p. 465, vv. 15-16 : „Să știi că prin a nopții de întunerec mare — La tine dragă vin !".

6 *Ibid.*, p. 467. Varianta *Văd un obraz* face inteligibilă strofa a doua : poetul întîlnește peste tot această viziune și plînge și cîntă : „Eu plîng și cînt".

7 Uneori, cele două teme se confundă. Astfel, de exemplu, în micul poem *Doi aștri* ochii acestui înger sînt două stele (*ibid.*, p. 466). E inutil să demonstrăm caracterul de împrumut al acestei duble teme. Ea este eminamente romantică. Alecsandri deschisese de altfel calea lui Eminescu.

8 *Ibid.*, p. 470.

bogată rezervă din care multe elemente sînt direct utilizabile.

Vom reține mai ales — și acest detaliu este esențial pentru ceea ce ne interesează — că Eminescu a supus caietele sale *Marta* și *Elena* la o revizie atentă în cursul anului 1881. Perpessicius înregistrează de mai multe ori în aparatul său critic rectificări, suprimări, versuri adăugate, care dovedesc o muncă de refacere ușor de datat după criteriile uzuale — și sîntem foarte tentați să credem că aceste poeme au fost remaniate în vederea unei publicări.

Astfel, în 1881, anul în care redactează prima variantă a poemului *Din nopatea...*, Eminescu recitește cu grijă operele sale de adolescență, aflate pe manuscrise ce datează din 1866–1869. *Din noaptea...* nu este deci un poem improvizat mai tîrziu, este, am putea spune, sub prima sa formă (redactarea din manuscrisul 2277, 54 v), resurgența unei meditații lirice vechi de aproape douăzeci de ani.

Dar nu ar trebui să se creadă că remanierea ulterioară a poemului *Din noaptea...* nu a suferit o oarecare influență din partea operei însești a lui Eminescu : într-adevăr, ea se contaminează de teme care în intervalul acestor douăzeci de ani au îmbogățit fondul inițial. Încă de la redactarea lacunară din manuscrisul 2277, 54 v, se observă un început de amalgam :

„Căci voi pricepe că mă chemi
Alăturea-n mormînt" [9]

citim la sfîrșitul poemului. Este evident că această chemare a moartei se înrudește îndeaproape cu tema somnului de veci în același mormînt cu iubita, care este tratată în *O, mamă...*

Eminescu nu va păstra intactă această notație prea precisă. El va înlocui *alăturea-n mormînt* cu

---

9 Perpessicius, vol. III, p. 294.

dincolo de mormînt, ceea ce înseamnă cu totul altceva.

Dar nu trebuie să ne oprim numai la această reminiscență de detaliu, oricît de revelatoare ar fi ea. Trebuie să examinăm ambianța spirituală în care acest poem a început să ia formă.

Perpessicius, prezentînd al doilea manuscris, 2270, 83, în care poemul se compune din cinci strofe coerente, arată pe bună dreptate că tema femeii-stea, care apare în ultimul vers al strofei finale, este legată de tema tratată în poemul *La Steaua* :

„Că ai oprit în calea ta
A vieții mele mers,
Cînd înainte-mi te-oi vedea
O stea în univers." [10]

Dar apropierile pe care le-am făcut mai sus cu temele din caietul *Marta*, diminuează valoarea acestei constatări și este poate mai aproape de adevăr să spunem că *La steaua* și *Din noaptea...* derivă amîndouă dintr-o alegorie sistematică, familiară lui Eminescu încă din adolescență.

Să adăugăm că poemele *Din noaptea...* și *La Steaua* mai au și o a doua legătură care nu are nimic comun cu cea precedentă. Dacă examinăm într-adevăr manuscrisele din *Mușat și ursitorile*, — prețioase pentru geneza poemului *Diana*, cum vom vedea mai jos, — descoperim texte ce par străine legendei populare propriu-zise, care vorbește despre intenția zînelor și de soarta pe care ele o promit noului născut, — și anume o viață fără moarte și o tinerețe fără bătrînețe, — și care decurg dintr-un proiect de poem ciclic, nevalorificat de către Eminescu : în acest poem de mare amploare, analog cu atîtea altele pe care le găsim în manuscrisele sale, el ar fi abordat marile probleme ale vieții, morții și sensului universului. Nu este locul aici să studiem planul

10 Ms. 2270, 83, Perpessicius, vol. III, p. 295, vv. 17-20.

general pe care Eminescu [11] îl așterne pe hîrtie în schița sa *Mușat și ursitorile*. Să reținem numai că unul din capitolele ciclului s-ar fi numit *Mușat și cetitorul de zodii*. Este foarte probabil că în acest „moment" al poemului ar fi fost introduse secvențele de meditație cu valoare metafizică pe care le găsim prin ciorne, cum este aceasta de pildă :

„Un vis al morții e viața lumii" [12]

care ni se pare o repetare inutilă, sau aceasta în care stele își văd atribuită o curioasă funcție :

„Și stele blinde ce răsar din veacuri
Atîția ochi măsurători de vreme" [13]

Acest rol ce revine stelelor, de a măsura timpul care fuge, anunță tema poemului *La steaua*, dar mișcarea acestor aștri, cursa lor prin secole, ochii lor mai ales [14], toate ne readuc la cunoscuta astrologie erotică care este tratată în mai multe poeme din caietul *Marta* și care este ilustrată în mod deosebit de schița poeziei *Din noaptea...* pe care o analizăm.

---

11 Cf. Perpessicius, vol. V, pp. 545 și urm.
12 *Ibid.*, p. 550.
13 *Ibid.*, p. 558.
14 Un foarte curios poem postum este de semnalat aici, deoarece el dezvăluie la Eminescu un fel de obsesie funebră. Este vorba de *Copii eram noi amîndoi...* Cea mai mare parte a textului este o evocare caldă a jocurilor de copii la care poetul a luat parte odinioară cu fratele său. Apoi intervine brusc o ruptură de ton : acest frate a murit. A murit în străinătate și poate n-a avut pe nimeni care să-i închidă ochii. Acești ochi *poate-s deschiși și-n groapă !* Și această îngrozitoare ipoteză dă naștere ciudatei strofe :

„Dar ades într-al meu vis
Ochii mari albaștri
Luminează — un surîs
Din doi vineți aștri
Sufletu-mi trezește."

Aceste cîteva versuri ne ajută să înțelegem cum se juxtapun în *Din noaptea...* compararea iubitei cu o stea și evocarea privirii ei liniștite, fixate asupra poetului.

Or, Eminescu așterne în grabă această schiță tocmai pe fila 83 a manuscrisului 2270, unde apare distihul citat. Versiunea care ne preocupă poartă într-adevăr ca referință 2270, 83.

Există aici o apropiere de ordin material, dacă se poate spune astfel, care vine să confirme ipoteza noastră privitoare la „izvorul" spiritual al poemului *Din noaptea...*

În aceste imensități pe care imaginația poetului le descoperă, în aceste spații nemărginite unde pământul nostru plutește ca un vas pe ocean, dar un vas ce nu are nici un port spre care să se îndrepte, răsar stele scînteietoare, asemenea ochilor ce străpung noaptea, noaptea timpului care este și noaptea uitării : *Din noaptea vecinicei uitări.* Reușește oare iubirea să biruie în mod miraculos aceste spații și acest timp totodată ? Iubita pierdută va ști ea să înlăture depărtarea și să învingă uitarea ?

Aceasta este întrebarea secretă pe care o pune *Din noaptea...*

Oricare ar fi motivele care l-au determinat pe Perpessicius să despartă *Din noaptea...* de grupul de poeme încredințat de Eminescu lui Iosif Vulcan, se cuvine să reintegrăm acest text în ansamblul căruia îi aparține și să-l considerăm ca o a șaptea variantă pe tema despărțirii. Variantă puțin diferită de celelalte, pentru că ea se deschide spre o anumită speranță, și această ușoară nuanță merită să fie o clipă examinată.

Moartea femeii iubite, imaginată aici și nu deplînsă cum era în caietul *Marta,* aduce cu ea un fel de consolare : dincolo de mormînt alinarea va veni și glasul care nu pronunțase pe pămînt cuvintele așteptate — dar care rămîne un glas adorat — va transmite o chemare.

M-ai chemat, citim în versiunea aproape definitivă, în patru strofe, din manuscrisul 2260, 193, datată cu aproximație din 1883. Această chemare ne cufun-

dă din nou în atmosfera din *Strigoii*, dar fără să existe în ea vreo impresie macabră.

Într-adevăr, Eminescu se gîndise un moment la o altă redactare a penultimului vers. Pe manuscrisul 2260, 193, el scrisese :

„Tot înțeleg că m-ai dorit
Dincolo de mormînt." [15]

Fără a vrea să tragem o concluzie exagerată din faptul că lui Eminescu i-a venit în minte această variantă, nu am putea neglija speranța discretă pe care ea o exprimă, nici credința că după moarte, cel puțin, vor înceta indiferența și răceala de care poetul s-a plîns atît de des.

GLOSSĂ

Ceea ce e curios în istoria poemului *Glossă* este că marele public nu îl cunoaște decît sub aspectul uneia din variantele sale : într-adevăr, în culegerea pe care o editează în decembrie 1883, Maiorescu a ales un manuscris din *Glossă*, 2282, 79–83, care nu este manuscrisul definitiv sau cel puțin nu este ultimul, deoarece el datează după Perpessicius din preajma anului 1880 și timp de încă doi ani Eminescu continuă să-i aducă remanieri. În mod normal, Maiorescu ar fi trebuit să aleagă ultima redactare — numai dacă n-a existat o indicație expresă din partea lui Eminescu, indicație de care nu avem cunoștință.

Hotărîrea lui Maiorescu este cu atît mai gravă cu cît ultimul manuscris, numerotat 2261, 214–216 și posterior datei de 10 aprilie 1882, conține o versiune

15 Valoarea verbului *a dori* se cuvine atenuată, așa cum am făcut noi. Poate că rezonanțele echivoce ale acestui verb au dictat lui Eminescu o reîntoarcere la versiunea *m-ai chemat*, din manuscrisul anterior.

fără îndoială diferită de versiunile anterioare. Poemul *Glossă*, așa cum l-au publicat după aceea toți editorii, nu reprezintă deci, după opinia noastră, decît o etapă în istoria meditației lirice : este un „moment" al acestei meditații și nu un text privilegiat sau care ar merita singur să poarte titlul *Glossă*.

Această meditație asupra vanității lumii începe foarte devreme : primele două manuscrise 2258, 173–173 v și 2276 II, 64–66 sînt datate din jurul anului 1874. Eminescu este încă la Berlin. După Perpessicius, el redactează pe aceeași foaie de hîrtie prima schiță a *Scrisorii I*, aceea a basmului *Fata în grădina de aur* și traducerea din *Critica rațiunii pure* de Kant.

Deja, poetul adoptă această formă strofică al cărui caracter tradițional a frapat pe toți comentatorii : cele opt versuri ale primei strofe reapar fiecare la sfîrșitul celorlalte opt strofe ale poemului, care conține nouă cu toate [1].

Epigraful acestei prime variante este cu totul semnificativ :

„Spernere mundum, spernere te ipsum, sperne te sperni" :
„Să disprețuiești lumea, să te disprețuiești pe tine însuți, să disprețuiești faptul că ești disprețuit."

Această maximă stoică inaugurează o suită de versuri deznădăjduite. Primul dintre ele :

„Vreme trece, vreme vine"

dă tonul. Eminescu îl va păstra intact și cu fidelitate în toate redactările succesive. Totul trece, noul ur-

1 Totuși, se constată parcă o nesiguranță în folosirea acestui sistem : uneori o singură strofă, așezată la început sau la sfîrșit, recapitulează versurile finale din celelalte opt (adică le anunță sau le reia, după voie), alteori, — și este cazul celor trei manuscrise care rămîn, inclusiv cel pe care l-a ales Maiorescu, — strofa recapitulativă apare și la începutul și la sfîrșitul poemului ; dar ordinea versurilor este atunci inversată în strofa finală și poemul conține cu totul zece strofe.

mează vechiului, puține lucruri merită să fie luate în seamă, ce e val trece ca valul, trebuie să rămîi rece în fața celor schimbătoare și să nu-ți fie teamă de ele.

Opt aforisme juxtapuse în opt versuri mici de cîte opt silabe — așa se prezintă această strofă liminară și pe care alte opt strofe o vor dezvolta.

Oamenii se ceartă, au pasiuni inutile, sînt egoiști. Unii scriu fraze frumoase, alții rîd, alții sînt triști — și nici unii nici ceilalți nu se cunosc pe ei înșiși. Ca un cîntec de Sirenă răsună glasul lucrurilor care trec. Actorii se schimbă pe scenă. Trebuie să rămîi surd la chemările lor.

Nimic nu egalează vanitatea poftelor omenești. Unul se bate pentru o coroană, altul pentru o coajă de nucă. Totul nu e decît o zadarnică iluzie. Trebuie să fugi de orice contact, să nu asculți ce spun oamenii, să nu admiri nimic, să rămîi rece în fața oricărui lucru.

Ultima strofă dă sfaturi amare : trebuie să-ți cunoști propria valoare. Trebuie să eviți să te privești în oglinzi : ai avea surprize neplăcute. Cel mai bine este să măsori cu coada ochiului drumul care-ți mai rămîne de parcurs pînă la moarte. Tot ce există în lume nu contează cîtuși de puțin.

Așa se prezintă această primă redactare, inspirată de un pesimism radical și într-o oarecare măsură gratuit : nu se întrezărește încă fundamentul filozofic al acestei amărăciuni, — și anume doctrina „vieții-teatru" — asupra căreia criticii români au insistat mult și căreia i-au găsit nenumărate surse, de la Shakespeare la contele de Oxenstiern și la Baltazar Gracian [2].

---

2 Totuși, o lectură atentă dezvăluie că încă de pe acum Eminescu se gîndea să dezvolte tema vieții-comedie.
În versurile 43-44 din acest manuscris 2258, 173-173 v, citim :

„Unul nasce altul moare
Și se schimb' actori-n scenă"
(Perpessicius, vol. III, p. 88).

Ceea ce ne permite să diminuăm importanța, atît de des

Al doilea manuscris : 2276 II, 64–66 şi variantele sale nu aduc schimbări textului anterior. Motto-ul iniţial este îmbogăţit cu un citat în greceşte [3]. Perpessicius datează această nouă schiţă tot din 1874. Modificări importante intervin de-abia începînd cu grupul 2289, 43–46, datat din 1876, unde semnificaţia poemului *Glossă* ia un aspect cu totul nou în comparaţie cu stoicismul rudimentar din primele două versiuni.

Mai întîi, Eminescu substituie formulei :

„Celor vechi urmează nouă" [4]

banală şi fără forţă, pe aceasta :

„Toate-s vechi şi nouă toate" [5]

care traduce o idee proprie filozofiei sale despre timp.

Dacă nimic nu este cu adevărat nou, la ce bun să te interesezi de clipa care trece. Viitorul nu ar putea aduce nimic care să merite atenţie. Trecut şi viitor nu se mai deosebesc unul de celălalt pentru cel care cunoaşte realitatea lumii.

Cele două imagini noi : cumpăna gîndirii care-şi înclină limba spre clipa prezentă, şi foaia de hîrtie ale cărei recto şi verso reprezintă trecutul şi viitorul, — vor rămîne constante în manuscrisele succesive

---

proclamată, a influenţelor externe suferite de Eminescu în redactarea poemului său.

Să notăm, de asemenea, că această temă a vieţii-teatru este deja tratată de Eminescu în manuscrisul 2283, 43-46, premergător *Scrisorii IV* şi care datează din 1876.

3 Eminescu se amuză să traducă în greceşte aceste cuvinte pe care le redactează mai întîi în româneşte : „Zic ce vor. Zică ! Ce-mi pasă ?".

4 Ms. 2258, 173-173 v, v. 2 ; 2276 II, 64-66, v. 16.

5 Ms. 2289, 43-46, v. 16. De fapt, în acest ms., versul 16 are forma : „Toate-s vechi şi toate nouă". Versul citat de autor, care figurează şi în redactarea definitivă, apare pentru prima dată în ms. 2279, 5-9.

pînă la cel publicat de Maiorescu. Ele vor dispare în ultimele două versiuni.

Tema vieții-teatru se amplifică și ocupă o strofă întreagă, cea de-a patra. Această strofă va fi menținută aproape peste tot intactă, în afară de penultima versiune. Ea este cea care inspiră lui Eminescu titlul manuscrisului pe care-l studiem : „En spectateur", titlu scris în franțuzește și care ia locul epigrafelor dispărute.

Dacă universul este un teatru, dacă oamenii sînt actorii săi efemeri, piesa pe care ei o joacă rămîne veșnic aceeași. Reîntîlnim aici o temă deja cunoscută. Izvorul ei ne este familiar : și anume cosmogonia, simbolizată de numele Archaeus, pe care am găsit-o la originea meditațiilor din *Împărat și proletar* și din multe alte piese. Această filozofie a omului, strîns legată de o filozofie a formelor ființei, înnoiește tema universului-teatru și o face foarte diferită de semnificația pe care ea o ia la diverșii autori, considerați, după cum am văzut, ca tot atîtea „surse" pentru Eminescu.

În textul publicat, „doctrina" la care ne referim nu poate fi sesizată decît de inițiați : ea transpare printre rînduri :

„Joace unul și pe patru,
Totuși tu ghici-vei chipu-i" [6]

Dar în manuscrisul 2289, 43-46 ea este dezvoltată în tot cursul strofei 5 : această veche dramă, tristă și comică totodată, o regăsim în cartea budistă sau în cărțile preoților din Egipt.

O variantă precizează și mai bine :

„Căci un om e omenirea
De-i (in) China, în Egipet,
Sunt mașini cu-același scripet," [7]

---

6 *Glossă*, vv. 27-28.
7 Varianta 33-35, ms. 2262, 18.

sau :

„E în veci același țipet
Și aceeași viață tristă,
Fie-n gura budaistă,
Fie-n bonțul din Egipet." [8]

Și tocmai această banalitate înspăimîntătoare a omului, mereu și peste tot asemănătoare cu ea însăși, este cea care îndreptățește în ochii poetului atîta dispreț și indiferență. Fiecare din acești actori cu joc variat nu este decît o reprezentare neînsemnată și pasageră a voinței anonime de a trăi și nimic nu seamănă mai bine cu un egoism decît alt egoism. Inimile mulțimii nu sînt decît mecanisme de ceasornic, toate asemănătoare între ele...

Sîntem foarte departe aici de stoicism. Această doctrină mecanicistă, care vede în om o marionetă nediferențiată, se situează la antipozii umanismului stoic.

Eminescu și-a dus pînă la capăt sistemul. Un pesimism rece va dicta celui înțelept comportarea pe care trebuie s-o aibă în mijlocul semenilor săi.

Cum într-o ecuație riguroasă fiecare om este egal cu fiecare om, rivalitățile și ambițiile diverse iau aspectul unei lupte monotone, în care învingătorul și învinsul pot în orice moment să-și schimbe reciproc locurile — de aceea se cuvine să rămîi departe de aceste lupte zadarnice.

Trebuie, de asemenea, să rămîi departe de viltoarea vieții, de aceste jocuri de scenă monotone și absurde, de aceste schimbări de actori grație cărora riști să fii invitat pe scenă. Invitația pe care o adresează universul este plină de mreje :

---

8 *Ibid.*, vv. 33-36.

„Ca și glasul mîndrii Circe
Mîndre-s cele trecătoare
Și te-atrag la șezătoare
C-o zîmbire, cu te miri ce" [9]

Dar trebuie să reziști. Dacă oamenii vor să te atingă, dă-te la o parte, dacă te hulesc, taci din gură : nu te atașa de nimic. Rămîi la toate insensibil și rece.

Așa arată acest manuscris 2289, 43-46, care merită cu siguranță titlul „En spectateur". El marchează o etapă în elaborarea poemului *Glossă*. Stoicismul gratuit de la început este acum motivat și se sprijină pe o filozofie sistematică a omului și a lumii.

Manuscrisul următor, 2279, 5-9 și variantele sale (grupate în manuscrisul 2261, 145-147, care poartă pentru prima dată titlul *Glossă*), apoi 2282, 103-105 și textul pe care Perpessicius îl include aici, 2282, 79-83 și 2279, 9 nu sînt de loc diferite de cele anterioare.

---

9 Ms. 2289, 43-46, vv. 49-52.
Perpessicius cedează — pe nedrept, credem noi — tentației de a apropia textele și stabilește o similitudine care ar putea, după opinia noastră, să conducă pe o pistă greșită : el semnalează (vol. III, p. 95 NB) că aceste versuri 49-52 se înrudesc cu un fragment datat din aceeași perioadă și care poate fi luat drept o variantă redacțională a textului *Iubita vorbește* (vol. II, p. 331).
Este adevărat că în această notă din 1876 Eminescu face exerciții de versificație în marginea poemului său veronian. El studiază rime în — *irce* și înregistrează posibilitatea de a rima *Circe* cu *te-miri-ce*, — posibilitate pe care o va exploata tocmai în redactarea poemului *Glossă* analizată mai sus. Dar aici, vrăjitoarea care te atrage la șezătoare nu este același personaj care, în *Iubita vorbește*, atrage iubitul stingherit în mijlocul cercului de familie. Circe, în *Glossă*, reprezintă lumea, universul întreg, existența oamenilor. Seducția femeii poate intra ca un element în seducția universală, dar nu e deloc sigur că Eminescu s-a gîndit în mod precis la iubirea femeii și a Veronicăi în particular, cînd a redactat acest îndemn :

„Dar pe-alături te strecoară."

Eminescu precizează pe alocuri unele idei, mai ales dintre cele referitoare la timp. Îl vedem insistînd în mod curios asupra identității momentelor duratei : el consideră că aceste momente își pot schimba locurile între ele. Cine citește cu atenție paginile care vorbesc despre timp vede în sfîrșit începutul. La ce bun să te lași antrenat de aceste momente mizerabile ? Ele nu au consistență. Promit o fericire eternă, dar se pierd într-o succesiune divizată.

Aceasta este semnificația strofei obscure din ms. 2282, 103-105 :

„Nici încline a ei limbă
Recea cumpăn-a gîndirii
Înspre clipa ce se schimbă
Purtînd masca fericirii
Ce din moartea ei se naște
Și o clipă ține poate" [10]

unde distingem, incontestabil, o reminiscență schopenhauriană : clipa efemeră, această fărîmițare a duratei, se poate travesti în fericire. Dar fericirea nu are realitate pozitivă : nefericirea este aceea care face trama constantă a ființei și a vieții. Pentru ca o fericire să fie posibilă, trebuie ca fericirea precedentă să fi fost spulberată : fericirea nu se poate naște decît din moartea unei alte fericiri. Trebuie să rămîi departe de acest joc sinistru și să nu îl accepți.

Mai mult, trebuie să faci abstracție de vîrtejul în care sînt antrenate momentele duratei și să pătrunzi încă de aici, de pe pămînt, într-un fel de eternitate, aceea a momentului prezent :

„Tot ce-a fost ori o să fie
În prezent le-avem pe toate,"

citim în versurile 37-38 ale aceluiași manuscris 2282, 103-105, — primă schițare a imnului închinat prezen-

10 Perpessicius, vol. III, p. 100, vv. 17-22.

tului care va căpăta în *Cu mîne zilele-ți adaogi...* expresia sa definitivă.

Putem în sfîrșit recunoaște în acest grup de manuscrise — pe care Perpessicius, să amintim, îl datează din preajma anului 1880 — o notație, cel puțin, care ne impune o apropiere cu strofa finală din *Luceafărul* : versul

„Să rămîi la toate rece" [11]

care, cu modificări neînsemnate, a figurat mereu în text de la prima redactare și se află glosat de variantă din manuscrisul 2282, 79-83.

„Tu rămîi de-apururi rece" [12]

Această veșnicie în răceală și indiferență nu ar putea fi atributul unei ființe muritoare. Fără îndoială că Eminescu s-a gîndit de pe acum la Hyperion al său și a păstrat deoparte formula devenită mai tîrziu : *nemuritor și rece*. Să nu uităm, într-adevăr, că prima versiune a *Luceafărului* în care găsim cuvîntul *rece* datează abia din 1882 (ms. 2261, 196-212).

Nu vom merge pînă la a stabili o filiație sprijinindu-ne pe un detaliu atît de mărunt. Vrem doar să distrugem definitiv ipoteza filiației inverse și să negăm că *Glossă* reprezintă o etapă posterioară *Luceafărului* în gîndirea lui Eminescu [13].

*

Între 1880, dată indicată de Perpessicius pentru ultima versiune pe care am analizat-o, — versiune a-

11 Ms. 2258, 173-173 v, v. 64.

12 V. 72.

13 *Glossă*, sub forma pe care a ales-o Maiorescu în ediția sa, este un poem terminat în 1880. La acea dată, *Luceafărul* nu este decît schița foarte incompletă pe care o citim în manuscrisul 2277, 132-141.
Într-adevăr, cum *Glossă* este tipărit în toate culegerile după *Luceafărul*, mulți au vrut să tragă concluzii grăbite din această așezare arbitrară, datorată editorului.

leasă și publicată de Maiorescu, — și decembrie 1883, cînd a fost publicată *Glossă* în culegerea lui Maiorescu, Eminescu a continuat să remanieze textul și a redactat patru noi versiuni, pe care Perpessicius le clasează în felul următor : 2275 B, (67 (+66 v) —69 și 2282, 103-105 (în jurul lui 1881) ; 2282, 106-108 și 2261, 214-216 (după 10 aprilie 1882).

Ne găsim aici în prezența unei serii de încercări de sinteză între esențialul inspirației din *Glossă*, pe de o parte, și meditațiile abundente despre veșnica reînnoriere a lucrurilor, analizate de noi în studiul consacrat poemului *Luceafărul*, pe de altă parte. Am notat atunci aspectul bizar al acestei insistențe în a reprezenta în strofe numeroase și aproape mereu asemănătoare aceeași schemă lirică : ceea ce moare aici renaște dincolo. Am văzut cum Eminescu elimină aceste strofe monotone din care nu mai întîlnim în *Luceafărul* decît o urmă foarte discretă. Ceea ce nu putea intra în desfășurarea dramei lui Hyperion se insera foarte firesc în suita de meditații deznădăjduite care fac din *Glossă* un fel de litanie a renunțării amare. Mai mult, teoria schopenhauriană a duratei, a cărei importanță în *Glossă* am relevat-o, putea să se îmbogățească cu o teorie paralelă despre spațiu : așa cum fiecare clipă moare pentru a permite alteia să se nască, la fel toate lucrurile dispar pentru a permite altor lucruri să apară ; soarele dispare pentru noi ca să aducă zorile altor orizonturi.

Prin urmare, natura întreagă manifestă această plinătate fără fisură care caracteriza, cum am văzut, și momentele timpului :

„Căci natura este-o Doamnă
Fără timpi și fără goluri" [14]

Aceste versuri ilustrează concepția cvasi-monistă familiară lui Eminescu, a unui univers plin, coerent, fără falie, unde nu e admisă nici o evaziune — nici

14 Ms. 2275 B, 67 (+66 v) —69, vv. 33-34.

chiar aceea a morții, care nu e în definitiv decît o aparență printre altele, marcată și ea de relativitate.

„Moartea doar îți pară ție
După cum vei socoti-o" [15]

Totuși, introducînd astfel în noul său text elementele pe care le abandonează în cursul elaborării *Luceafărului*, Eminescu nu a mărit coerența *Glossei*, ci dimpotrivă. Într-adevăr, dacă totul trece și se duce, dacă lumea nu este decît vanitate, iluzie, aparență efemeră și nu merită să-i acordăm interes, de ce să ne spunem în același timp că nimic nu trece, că totul rămîne, că natura ignoră timpul și că lumea e veșnică ?

Manuscrisul anterior oferea o salvare posibilă : să ne atașăm de prezent, să vedem în prezent un fel de veșnicie. Or, această mîntuire nu este reală decît dacă perenitatea lumii nu e un dat, ci o cucerire. Eminescu n-a reușit să scape de această dublă obsesie : totul trece, nimic nu se schimbă. Și sfaturile pe care el le dă, prin această suită monotonă de imperative, își pierd din semnificație dacă, în loc să reprezinte tot atîtea remedii pentru fragilitatea clipei trecătoare, ele nu devin decît o rețetă de imobilitate, un mijloc pentru cel înțelept de a face și mai evidentă permanența universală.

Acesta este impasul la care ajunge meditația lui Eminescu.

Textul următor, ultimul (manuscrisul 2261, 214-216 și variantele sale ms. 2282, 106-108), deschide o serie de perspective absolut noi : Eminescu pare a fi în orice clipă pe punctul de a ieși din impasul pe care tocmai l-am definit.

În acest text intitulat tot *Glossă*, — Perpessicius a publicat fără titlu manuscrisul precedent, — găsim notații răzlețe, dar semnificative dacă le studiem se-

15 *Ibid.*, vv. 39-40.

parat şi care, grupate, ne permit să dăm variantei definitive o interpretare neaşteptată :

Deja, versul 3 :

„După rău aşteaptă bine"

conţine un curios ecou de optimism, iar versurile 19-20 :

„Adevăru-n neclintire
N-are timp şi n-are goluri" [16]

fac să intervină un concept care contrastează cu scepticismul pesimist al redactărilor precedente, conceptul unui adevăr imuabil, transcendent lumii.

Bineînţeles că fiinţa divină este prezentată în strofele următoare ca indiferentă la nenorocirile oamenilor, dar vom observa, nu fără surpriză, felul cum ea este numită în această variantă a strofei 25-32 :

„Numai omul se îndeasă
Milogind la prea-înnaltul" [17]

Această majusculă uimeşte, ca şi — ceva mai departe — aluzia la sferele cereşti :

„Numai muzica din sfere
Isvorînd de sus, te chiamă"... [18]

glosată în mod expres prin :

„Isvorînd în cer"

în acelaşi manuscris 2282, 106-108.

Ce semnifică exact această chemare şi cum să interpretăm sfatul care urmează :

„Tu te-ndreaptă dup-o rază
Şi rămîi senin şi rece" [19]

dacă nu ca purtînd marca unui optimism regăsit ? O

---

16 Perpessicius, vol. III, p. 109.
17 p. 110.
18 Vv. 61-62.
19 Vv. 70-71.

variantă a acestor versuri este foarte grăitoare și ne încurajează în interpretarea noastră :

„Lumea ta tu o durează"

sau :

„Lumea proprie-ți durează" [20]

Astfel, nu mai există nici o îndoială. Într-un mod foarte vag, Eminescu întrevedea, la capătul numeroaselor redactări ale poemului *Glossă* [21], eventualitatea unei anume mîntuiri : lumea nu este cu totul condamnată, dacă poate fi auzită muzica sferelor și nu este pentru totdeauna interzisă orice speranță, dacă ne putem crea noi înșine propriul univers.

Nu se pot trage concluzii prea generale din aceste confidențe pe care Eminescu le-a așternut pe filele sale și pe care le-a păstrat pentru el. Dar nici nu pot fi neglijate : ele arată că pesimismul nu trebuie considerat ca o atitudine spirituală a lui Eminescu, imuabilă și fără nuanțe. Într-adevăr, între textele redactate și publicate, care sînt tot atîtea opere de artă, și gîndirea profundă a autorului există mereu o distanță.

Ultima redactare a poemului *Glossă* ne-a permis să măsurăm, cu prudență, această distanță.

Data ultimei redactări — (după 10 aprilie 1882, și probabil la sfîrșitul lui 1882 sau la începutul lui 1883, adaugă Perpessicius, deoarece acest text figurează în același caiet cu *Legenda Luceafărului*, ms. 2261, 198-212, dar ceva mai departe) — este importantă de reținut.

Astfel, poemul *Glossă*, inaugurat sub semnul unui scepticism de vagă rezonanță stoică, încadrează întreaga desfășurare a unui alt poem, — pesimist și resemnat : *Luceafărul*. El își începe primul cariera în

---

20 Variantele versului 71, p. 112.

21 Numărăm nu mai puțin de o sută zece strofe schițate. Poemul publicat nu conține decît zece.

manuscrise și o termină după ce *Luceafărul* a fost publicat.

Pe parcurs, se îmbogățește cu versuri redactate mai întîi pentru *Luceafărul* și abandonate apoi. Noile teme se juxtapun peste cele vechi și, prin contaminare, se reînnoiesc. Aportul *Luceafărului* la poemul *Glossă* este acest calm și această seninătate care marchează ultimele redactări și care, la rîndul lor, merg mai departe în direcția optimismului și speranței, decît a făcut-o concluzia deznădăjduită din *Luceafărul*.

ODĂ
(în metru antic)

Ca și *Glossă*, *Odă (în metru antic)* îi interesează în primul rînd pe ritmicieni.

Ea îi interesează tot atît de mult și pe criticii pasionați după literatura comparată, care văd în factura poemului dovada de netăgăduit a influenței exercitate de Horațiu asupra lui Eminescu. Și studiul acestei Ode se află în centrul cercetărilor care pot fi definite prin titlul uneia dintre ele : „Eminescu și clasicismul greco-latin".

Aici, mai mult ca oriunde, judecățile pripite sînt detestabile : într-adevăr, de cum abordăm manuscrisele, ne dăm seama că această odă nu este horațiană decît prin unele încercări de versuri asclepiadice sau safice și că ea este în realitate... napoleoniană.

Apărută în decembrie 1883, în ediția lui Maiorescu, ea a fost scrisă, cel puțin sub prima formă, cu zece ani mai devreme și primul manuscris, 2262, 154-155, redactat la Berlin, poartă titlul : *Odă pentru Napoleon*.

Cum a devenit această odă închinată Împăratului o odă închinată iubirii, morții, singurătății și indiferenței trufașe și salvatoare, iată ce trebuie să explicăm urmărind de aproape evoluția manuscriselor.

*

Oda pentru Napoleon este construită pe o antiteză : un ocean înconjoară leagănul copilului corsican, un alt ocean înconjoară singurătatea morții lui. Din necesități de simetrie, Corsica mediteraană e văzută sub o lumină sumbră, iar stîncile din Ajaccio seamănă cu cele din Sfînta-Elena :

„Leagăn tu avut-ai stîncile mări-n
Corsica gravă.
Și în jurul vieții tale-ncepute
Negru-oceanul mișcă lume de valuri" [1]

Cele două piesaje marine încadrează viața Împăratului, ea însăși asemănătoare unui Ocean. Napoleon ne este prezentat trist și gînditor, indiferent față de lacrimile și dorințele lumii [2].

El n-a admirat nimic în viață, nici Piramidele care l-au contemplat, nouă încarnare a lui Jupiter-Ammon, nici deșerturile Nordului, unde l-au primit strigătele demente ale Zeului Odin.

Cezarul este nepăsător față de toate și nu va fi mișcat niciodată de nimic, cu excepția unei zile cînd descoperă că este singur și că visul său s-a sfîrșit. Nu-i mai rămîne decît să se privească în această oglindă : Oceanul.

Dacă poemul s-ar fi oprit la această strofă 7, el ar fi oferit un sens plin și ar fi avut un anumit echilibru : viața Cezarului și strania sa indiferență se inserează între cele două descrieri ale Oceanului

---

1 Vv. 3-6.

2 Este foarte interesant să notăm detaliile acestei descrieri psihologice : ea ne amintește de o altă descriere, a unui alt Împărat — cel din *Împărat și Proletar*. Și sîntem tentați să ne întrebăm dacă Eminescu nu s-a servit de cei doi Napoleoni pentru a crea un personaj unic : Cezarul. Astfel am înțelege de ce în *Împărat și proletar*, la sfîrșit, suveranul decăzut ne e prezentat meditînd pe malul mării : acest mal nu este cel din Douvres, această mare nu este cea a Minecii, este mai degrabă Atlanticul la Sfînta-Elena.

simbolic. Dar Eminescu nu s-a limitat la atît și își termină poemul prin două strofe aberante, ce merită să fie analizate deoarece ele oferă un interes considerabil pentru exegeza celorlalte manuscrise.

Eminescu se întreabă dacă Împăratul este într-adevăr mort :

„Ai murit tu ? Lumea și astăzi n-o crede –" [3]

Avem impresia că poetul este obsedat de „Legenda napoleoniană" și că își va termina opera prin viziunea grandioasă a Împăratului revenind pe pămînt sau atingînd un fel de nemurire. Dar nici vorbă. Cezarul, înfășurat tot timpul în mantia sa, coboară de pe piedestal :

„Înfășurat în mant-ai coborît piedestalul
Ș-amestecat în popor l-au mișcat cu putere
Ochi-ți imobili." [4]

Uimitoare imagine, pe care vine s-o completeze o alta, autentică – și bizară :

„Apoi, sătul de icoana-ți, de tine singur,
Te-ai reurcat pe scări de marmură albă,
Ai resuit piedestalul, și iarăși imobil
Stai printre secoli." [5]

Ar fi ușor de relevat aspectul ciudat al acestui dute-vino. Dar această atitudine : să cobori de pe

---

3 V. 37.

4 Vv. 38-40.
Iată menționată faimoasa mantie („înfășurat în manta-mi" în versul 2 al textului publicat de Maiorescu) care-i intriga atît de tare pe critici și în care unuia dintre ei, Cezar Papacostea (citat de Perpesicius, III, p. 113 : *Filosofia antică în opera lui Eminescu*, pp. 127 și urm.), îi plăcea să vadă : „haina de exercițiu a Spartanilor, – sobrul „tribon" („haina roasă") — prin care voiau să-și exprime disprețul pentru viața organică și indiferența față de lumea externă..." Întrerupem aici citatul, care se prelungește în absurd. În realitate, această *haină a nepăsării* nu este decît legendara mantie gri a lui Napoleon...

5 Vv. 41-44.

piedestal cînd ești un suveran și să te amesteci cu poporul, să-l miști, apoi să-ți reiei locul acolo sus și să aștepți nemișcat omagiile secolelor, este o atitudine foarte semnificativă. Ea este desigur un simbol al celei pe care vrea să și-o asume poetul : prin geniul său, el se simte omologul Împăratului cuceritor.

Iată poate unul din secretele Odei — sau cel puțin una dintre cele mai vechi semnificații ale sale — și se cuvine s-o reținem cu atenție.

A doua versiune (ms. 2277, 24-26) este însoțită de o serie de încercări, de ciorne, unde vedem un Eminescu preocupat de forma ritmică. Perpessicius numește aceste tatonări „arpegii metrice" și imaginea este excelentă. Nu vom reține pentru moment din aceste exerciții pur formale decît un detaliu foarte curios, asupra căruia Perpessicius atrage el însuși atenția și care deschide perspectiva unei discuții extrem de interesante.

Printre strofele schițate citim (Perpessicius, III, p. 119) aceste două versuri :

„Lună dulce-ai fost în acea plăcută
Sfîntă noapte cînd Cleopatra tristă"

însoțite de varianta informă :

„S.n. cînd suspina Cleo(patra)"

E de remarcat, pe de o parte, că sensul acestui distih nu are nimic comun cu tema generală a odei închinate lui Napoleon — și dovada în acest sens ne este dată de faptul că aluzia la Cleopatra nu va mai reapare în continuare, — pe de altă parte, că acest distih ține totuși de o inspirație „egipteană" și vine în mod firesc după aluzia la acești vechi regi ai Egiptului :

„Nici în fața vechilor regi d'Egipet" [6]

---

6 Ms. 2306, 16, v. 14.

care nu au strînit uimirea Cezarului. Cleopatra, de altfel, nu este singură în grupul suveranilor mistici : două rînduri mai departe, Eminescu, încercînd o terminație de vers în dactil și spondeu, scrie :

„Singurătății
Semiramidei
Întunecata-i"

Și numele reginei Semiramida va reapare mai tîrziu, izolat și fără vreo aluzie la Cleopatra, — în toate manuscrisele succesive, în afară de ultimul, 2282, 91—92, în care dispare o dată cu strofa care-l conține.

Se poate admite că Eminescu s-a dedat, în toate fragmentele menționate, la exerciții pur gratuite și se ezită să se tragă concluzii prea semnificative din aceste întîlniri de nume proprii : Jupiter, Amon, Cleopatra, Semiramida...

Dar nu mai avem dreptul să neglijăm aceste detalii după ce Perpessicius a menționat o ciornă de scrisoare, redactată fără nici o îndoială la București și destinată Cleopatrei Poenaru. În acest „febril document stendhalian", — cum îl numește criticul nostru [7] — după reproșuri patetice, *Ești tu cuminte, Cleopatra ?* și îndemnuri naive : *Tu ești liberă*, citim această stranie meditație : *Ai un nume ciudat și frumos, Cleopatra, care îmi aduce aminte de-o veche istorie... Semiramis, regina Egiptului, Anna de Franța...*

Este evident că trebuie să stabilim o legătură între această ciornă de scrisoare, pe de o parte, și ciorna „Odei", pe de altă parte. Hazardul nu poate să explice singur faptul că Eminescu, în ciorna poemului său, s-a gîndit un moment s-o citeze pe regina Cleopatra și că în ciorna scrisorii către Cleopatra Poenaru, a inserat numele unei a doua regine, —

7 Vol. III, p. 115, nota 1.

Semiramis, – nume pus alături de cel de Cleopatra și în ciorna poemului.

Dar trebuie oare să mergem mai departe și să afirmăm că „Oda" este o operă inspirată de iubirile bucureștene ale lui Eminescu ? Nu și începuturile sale, deoarece primele schițe datează de la Berlin. Chiar în perioada acestui manuscris 2277, 24–26, poemul rămîne „napoleonian" și nu distingem nici o urmă de nostalgie a iubirii. De fapt, pînă în această perioadă (în preajma lui 1879), Eminescu separă cu grijă redactarea strofică a poemului său de o redactare capricioasă, nonșalantă și abandonată, unde vin să se insereze la întîmplare formule, nume proprii, versuri latine chiar, – care țin exclusiv de munca de atelier și nu îngăduie nici o concluzie.

Se cuvine să reținem că începînd cu acest al treilea text, 2277, 24–26, tonul trece de la persoana a doua la persoana întîi. Schimbarea nu afectează numai stilul poemului. Dînd cuvîntul lui Napoleon însuși, Eminescu începe să se substituie personajului său. Lunecarea este vizibilă în strofa 5 : mitologia textului se îmbogățește cu un zeu nou, Apollo, ai cărui lauri corespund mai bine visului unui poet decît aceluia al unui Împărat. La fel, strofa finală :

„Dar sătul de ea și de mine însumi
Am să urc din nou părăsita treaptă
Ochii nemișcați ridicînd la ste(a)ua-mi
Nemuritoare" [8]

exprimă, în ambiguitatea sa, atît retragerea Cezarului cît și retragerea în sine a geniului și această aluzie la stea și la nemurirea ei amintește atmosfera din *Luceafărul*.

Geniu, supraom, împăratul-poet nu are altă salvare, în indiferența, plictiseala și dezgustul său, decît izolarea trufașă.

---

8 Vv. 41-44, Perpessicius, vol. III, p. 122.

*

Începînd cu versiunea 2277, 30–32, nu mai rămîne nici o îndoială : exilatul nu mai este Napoleon, ci poetul. Din elementele inițiale Eminescu nu păstrează decît decorul marin și decorul „mitologic" cu piramidele, Jupiter Ammon sau zeul „Wuotan". El păstrează de asemenea cîteva date psihologice vechi, cum este această tristețe misterioasă care vine dinăuntru, acest refuz de a admira ceva, acest imn închinat singurătății, considerată mai întîi ca un chin, apoi ca o mîntuire. Dar toate aceste elemente sînt încorporate într-un nou ansamblu și iau aici o semnificație originală.

Personajul Napoleon este complet uitat ; cel care ne vorbește și ne destăinuie drama existenței sale este un poet : sufletul său exilat pe pămînt — o insulă pierdută în ocean — s-a contopit cu pădurea, cu cerul marin, cu singurătatea. El a visat la coroana de lauri, a încercat, luînd pe Horațiu ca model, să cînte în graiul „traco-romanic"[9]. A exaltat suferința voluptoasă și a schimbat viața în vis și visul în existența reală. S-a inspirat din legendele Egiptului și ale Nordului.

Dar a venit eșecul. Neadmirînd nimic, sau cel puțin neadmirîndu-se decît pe sine, el s-a trezit în-

9 Formula *„in graiul traco-romanic"* pe care o găsim în versurile 15-16 e interesantă de analizat îndeaproape. Eminescu își cunoștea destul de bine propria limbă pentru a nu se lăsa înșelat el însuși de o definiție atît de puțin exactă din punct de vedere lingvistic. Nu ne imaginăm de loc un poet francez afirmînd că vrea să scrie în celto-romană... Discernem aici o nouă manifestare a acestui „dacism" al lui Eminescu, care n-are nimic dintr-o doctrină științifică, dar capătă consistența unui ideal : afirmînd că limba română este traco-romanică, Eminescu exclude în mod deliberat orice aport alogen, slav, grec sau turc... Tot ceea ce nu este „traco-roman" nu participă la valorile românești autentice. Poate că Eminescu se gîndește de asemenea la un alt poet exilat, care a trăit și el pe malul mării și care tocmai s-a exersat compunînd versuri în limba tracă, Ovidiu.

tr-o bună zi din această uimire profundă și, asemenea Cezarului, s-a regăsit singur.

„N-admiram nimic... Fericit ca zeii
Doară singur eu mă miram de mine
Pînă cînd trezit din uimire-adîncă
Singur rămas-am" [10]

A încercat și el să coboare spre mulțime :

„Falnic, tînăr, înfășurat în manta-mi
Coborît-am fost de pe trepte sfinte
Întru mulțime" [11]

Dar iată că la această experiență nefericită — la fel de nefericită ca cea a Împăratului — se adaugă o alta, proprie poetului : el a iubit, — sau mai curînd iubirea a venit spre el — dar nu i-a adus decît suferință.

Începînd cu această strofă 10, care inaugurează o desfășurare pe tema iubirii, Oda inițială se transformă brusc. Se poate spune chiar că începe un nou poem sau, mai mult, că strofele adăugate modifică semnificația strofelor anterioare. Schimbarea este definitivă : Oda nu mai este un poem despre vanitatea ambiției sau despre fragilitatea gloriei, ea devine o confidență deznădăjduită despre asprimea destinului omenesc.

Este curios de notat că, la această cotitură a inspirației sale, în locul unui limbaj direct, imediat, Eminescu face încă apel la amintiri mitologice și citează la întîmplare pe Venus, Here, Iuno, Thetis [12] pentru a sugera mai bine farmecul femeii iubite. Este adevărat că, în același timp, o altă notație îi vine în minte, aceea a marmurei reci, — imagine a femeii divine și insensibile totodată, — care urmărește de la primele sale încercări poetice și vine să stabilească parcă o legătură între *Amorul unei marmure* și această redactare a Odei noastre, datată din 1879.

---

10 Vv. 29-32.
11 Vv. 34-36.
12 Cf. variantele versurilor 41-44, Perpessicius, III, p. 124.

Cum este integrat în restul bucății acest nou motiv al iubirii-suferință ? Printr-o tranziție extrem de curioasă și pe care se cuvine s-o examinăm îndeaproape : pînă acum, în schița Odei sale, Eminescu părea preocupat într-un mod confuz de această temă : nemurirea geniului : *Ai murit tu ?* îl întreabă el pe Napoleon.

„Nici vredeam că pot ca să mor vr'-odată" [13]

reia poetul referindu-se la propria-i ființă, în versiunea 2277, 24–26, cînd se substituie Cezarului (dar nu a făcut încă aluzie la iubire).

Iată că această temă, foarte vagă, se organizează : omul se credea nemuritor, dar iubirea, femeia îi aduc revelația morții :

„Și-n dureri mi-ai dat voluptatea morții
Ne-ndurătoareo !" [14]

De aceea, tranziția între cele două teme este asigurată în mod cu totul firesc de grupul : *Cînd de odată...* Și întreg poemul ia aspectul unui fel de rezumat, de recapitulare a unei vieți, diviziată în două părți, dintre care prima se oprește exact la apariția femeii iubite.

Apoi, printr-o înlănțuire foarte naturală, noțiunea morții legată de cea a iubirii sugerează ideea reînvierii : pasărea Phoenix simbolizează speranța unei vieți recîștigate :

„De-al meu propriu foc mă topesc de-atuncea...
Oare mai renasc luminos din el ca
Pasărea Phoenix ?" [15]

---

13 V. 37.

14 Ms. C^1 2277, 30-32, vv. 39-40.
Ceva mai departe, citim : *Numai ochii turburători ai tăi sunt.* Or, acest adjectiv *turburători* va fi înlocuit în versiunea următoare (C^2 2277, 30-32) *cu ochii cei ucigași ;* expresia poate să pară prețioasă, dar trebuie reținută ; această idee de ucidere coincide perfect cu tema generală a iubirii-revelatoare de moarte, pe care o analizăm.

15 Ibid., vv. 4-45-48.

Şi aici, mitologia îi vine în ajutor lui Eminescu. Ea nu-i furnizează doar nume frumoase ca cele de Venus, Here sau Thetis, ea îi oferă o imagine perfect adaptată ideii pe care vrea s-o exprime : poetul, căruia iubirea i-a dat sentimentul propriei sale fragilităţi şi al morţii posibile, visează să treacă prin iubire aşa cum pasărea Phoenix a trecut prin încercarea focului şi să renască dincolo, mai puternic, mai luminos, la adăpost — de acum înainte — de timp şi de moarte.

Oda, în acest punct al evoluţiei sale, s-a îndepărtat în mod considerabil de tema napoleoniană care o caracteriza la început. Cele patru strofe (de la versul 37 la versul 48) pe care tocmai le-am analizat şi despre care am spus mai sus că modifică sensul strofelor anterioare, ar putea să încheie poemul : această meditaţie asupra vieţii, asupra iubirii şi morţii s-ar termina printr-o speranţă — speranţa unui fel de izbăvire şi a unei nemuriri dobîndite dincolo de suferinţă şi de iubire.

Lucru curios, Eminescu nu se poate elibera întru totul de prima sa redactare „napoleoniană" şi, în urma acestor strofe dedicate femeii, zeiţei de marmură cu ochi ucigaşi, el inserează din nou strofa care încheie redactarea precedentă şi care debuta prin acest vers :

„Dar sătul de ea şi de mine însumi"

În *sătul de ea*, pronumele *ea* desemna mulţimea. Eminescu plasează această strofă în urma celor pe care le-a adăugat şi nu modifică grupul *sătul de ea :* rezultă de aici o anumită ambiguitate — (oare de femeie, de iubire este el sătul, plictisit ?) — menţinută şi în versiunea următoare, dar care va dispare odată cu strofa care o conţine, începînd cu versiunea 2277, 44—45.

Astfel, poemul se încheie cu o impresie de eşec : dezgustul, plictiseala îl împing pe poet la refuzul oricărei izbăviri posibile sau întrevăzute. Hotărîrea care

trebuie luată este aceea a izolării, simbolizată de reurcarea pe piedestal și revenirea la o ataraxie de statuie.

Concluzie pesimistă, care amintește — așa cum am spus — de cea din *Luceafărul* și care, sub o formă ușor modificată, va fi menținută și în manuscrisele următoare.

Manuscrisul 2277, 30–31 (C[1] în Perpessicius) este foarte apropiat de cel precedent. Nu vom reține decît două modificări de detaliu, interesante de examinat. Prima privește vechea temă, familiară lirismului lui Eminescu : viața este asemănătoare visului, iar visul este asemănător vieții. O vedem apărînd încă din manuscrisul precedent, în care Oda nu mai este numai napoleoniană, ci se transformă în confidență de-a dreptul personală : suferința este cea care operează aici transformarea magică :

„Suferința chiar voluptoasă-i, dulce-i
Prefăcînd viața în un vis aievea
Visul în viață" [16]

În manuscrisul care ne preocupă, Eminescu, rezervînd suferinței un alt rol, atribuie unor vechi înțelepți, descoperirea identității de natură între vis și viață :

„Căci de mult simțiі adevăr grăindu-mi
Înțelepții vechi, știutori de taine,
Cari au zis de mult că viața vis e
Visul viață" [17]

Despre ce personaje este vorba ? E greu de știut. Sînt magi, savanți nordici, inițiați de altădată !

Eminescu, desigur, n-a fost satisfăcut de invenția sa : el o abandonează odată cu manuscrisul următor, renunțînd în același timp la inserarea unei vechi

16 Ms. 2277, 30-32, vv. 18-20.
17 *Ibid.*, vv. 21-24.

teme, devenită un adevărat loc comun al lirismului său. [18]

Cealaltă modificare de detaliu, care se cuvine relevată, afectează strofa 9 : în loc să facă direct aluzie la o femeie, mai frumoasă ca Venus, cu surîsul Semiramidei, Eminescu nu mai vorbește decît de suferință. Ea este aceea, „dureros de dulce", care l-a făcut să cunoască voluptatea morții :

„Cînd deodată tu răsărişi în cale-mi
Suferință tu dureros de dulce [19]
Şi prin chin mi-ai dat voluptatea morții
Ne-ndurătoareo l..." [20]

Modificarea este foarte semnificativă. Ea va fi menținută pînă la sfîrşit. Femeia, dragostea sînt identificate cu suferința în sine, care ia drept înfățişări surîsul Semiramdiei, brațele albe ale Herei, ochii ucigaşi ai unei femei de marmură, dar este o realitate profundă şi parcă abstractă, anterioară experiențelor prin care ea se revelează.

*

Începînd cu redactarea 2277, 44–45, Oda suferă o refacere totală. Mai întîi se scurtează : în loc de 12 strofe, ea nu mai numără decît 8 (apoi va fi redusă la 7 şi în sfîrşit la 5 strofe).

---

18 Prezența şi apoi dispariția acestei strofe dovedesc totodată presiunea pe care-o exercită asupra poetului propriile sale reminiscențe şi curajul cu care se eliberează de ele. Progresul şi îmbogățirea operei sale sînt condiționate de sacrificiile pe care trebuie să le accepte. Dar aceste sacrificii, — adesea foarte vizibile, cum e cel pe care-l analizăm, — atestă continuitatea inspirației poetului : mereu aceste teme obsedante îi vin în minte şi înnoirea poeziei sale nu este posibilă decît dacă, uneori, el le înlătură în mod deliberat.

19 Într-o variantă, Eminescu încearcă o asociație de cuvinte încă mai îndrăzneață şi foarte caracteristică : „Suferință tu veninos de dulce" (v. 34, Perpessicius, III, p. 126).

20 Vv. 33-36.

Dintr-odată, Eminescu elimină, dacă nu schema generală, cel puțin urmele concrete ale meditației napoleoniene. Strofa :

„Nu credeam că pot ca să mor vrodată..."

care, am văzut, era moștenită de la o temă inițială anexă, supraviețuirea Împăratului, ocupă acum primul loc.

Ritmul general al poemului este astfel modificat : timpii săi suferă un fel de dedublare : mai întîi, după această afirmație *nu credeam* urmează o primă strofă deznădăjduită : chiar aceea care, nu cu mult înainte, încheia Oda : poetul caută mîntuirea în retragere și singurătate, simbolizate prin reîntoarcerea pe piedestalul o clipă părăsit. Strofa :

„Cînd deodată..."

care odinioară inaugura un nou început, joacă și aici același rol și este urmată de o serie de strofe în care poetul face aluzie la femeie și la suferință. Ne așteptăm la o nouă înfrîngere, la o recădere în pesimism și tristețe.

Într-adevăr, pentru a doua oară, poetul, căutînd să evadeze dintr-o situație intolerabilă [21], a recurs la un gen de mîntuire inspirat de renunțare și de retragerea în sine.

---

21 Intervin aici alte două personaje din mitologie : Nessus și Hercule, pe care le vom regăsi în versurile 9 și 10 din textul publicat :

„Jalnic ard de viu chinuit ca Nessus,
Ori ca Hercul, înveninat de haina-i"

Vom remarca pe parcurs cît de imprecisă este această aluzie. Mitologia ne arată că Nessus era un centaur și că el a fost rănit mortal de o săgeată trimisă de Hercule : Nessus voise să-i răpească soția (pe Dejanira). Această săgeată fusese muiată în sîngele hidrei din Lerna. Nessus nu murise ars de viu, iar versul :

„Jalnic ard de viu chinuit ca Nessus"

este ambiguu. Grupul de cuvinte : *jalnic ard de viu* nu se aplică în mod strict decît versului următor :

„Ori ca Hercul înveninat de haina-i :"

Dar împărțirea Odei în două fragmente juxtapuse îl obligă pe Eminescu să încheie cu o concluzie nouă și exact începînd cu manuscrisul 2277, 44–45, apare un nou motiv terminal : o rugăminte adresată suferinței, — sau femeii, — ca episodul dureros să fie dat uitării, ca bărbatul încercat să-și recapete indiferența de altădată, ca un fel de „restitutio ad integrum" să se realizeze :

„Ah ! te rog redă-mi nepăsarea-mi tristă
Umbra sfînt' a gîndurilor trecute
Sau dispari pe veci, ci pe mine însumi
Mie redă-mă !" [22]

Nu putem într-adevăr înțelege redactările care vor urma, — și mai ales redactarea finală, — decît dacă avem prezentă în memorie această redactare intermediară, abundentă și dezvoltată : celelalte nu sînt decît o versiune restrînsă, rezumată, redusă.

Prima reducere este efectuată chiar în manuscrisul următor 2260, 270–271. Strofa 3 a dispărut, — aceea care conținea aluzia la Horațiu, la versul său adonic și la meritele poetului demn de a-și încununa el însuși fruntea cu nemuritorul laur. Restul poemului este menținut intact.

Hercule este cel ce a ars de viu, neputînd să-și zmulgă de pe corp haina otrăvită pe care Dejanira o primise de la Nessus ca talisman de fidelitate și pe care ea i-a trimis-o lui Hercule ca să-l pedeapsească pentru că a părăsit-o.
Poate că Eminescu, care cunoștea bine mitologia, a vrut în mod expres să păstreze ambiguitatea. El se simțea de două ori victimă : Nessus și Hercule totodată, el era pe de o parte învins de un rival mai fericit ca el, iar pe de altă parte, torturat pînă la moarte de o femeie iubită. Sau, cel puțin, aceste două chinuri i se păreau că simbolizează propria sa suferință, — dar într-un mod foarte vag și fără ca paralelismul situațiilor să poată fi definit în mod riguros.
Într-adevăr, Eminescu folosește tema „tunicii lui Nessus" ca un loc comun de lirism și se mulțumește cu o aproximație. Nessus, Hercule sau Napoleon nu sînt pentru el decît alegorii. Ele iau sub pana poetului sensul nou pe care acesta găsește de cuviință să li-l dea.

22 Ms. 2277, 44-45, vv. 29-32.

O nouă reducere în manuscrisul 2282, 91–92, care precede imediat versiunea definitivă : strofa 1 este rezultatul unui dublu împrumut de la strofele 1 şi 2 din versiunea precedentă : una îi furnizează primele două versuri ; cealaltă, ultimele două, iar versurile intermediare, 3, 4, 5 şi 6 sînt eliminate. Astfel dispare aluzia la coborîrea în mulţime şi revenirea pesimistă şi deznădăjduită pe soclul de piatră. Singură steaua singurătăţii simbolizează retragerea, refuzul, izolarea trufaşă.

Strofa 4 este în întregime anulată : Eminescu suprimă dintr-odată aluzia la surîsul Semiramidei şi la braţele albe ale zeiţei Here. El elimină vechea formulă, devenită deja comună : *marmură rece.*

Cele două strofe „mitologice" care urmează sînt păstrate intacte. Dar ultima strofă suferă o modificare semnificativă. În locul versurilor :

„Ah, te rog redă-mi nepăsarea-mi tristă,
Umbra sfînt' a gîndurilor trecute,[23]
O dispari pe veci şi pe mine însumi
Mie redă-mă !"

---

23 Ce trebuie înţeles prin această umbră sfîntă a gîndurilor de altădată ? E greu de dat un răspuns. Este sigur că există o legătură între eul regăsit, pacea şi sfinţenia gîndurilor trecute. Dimpotrivă, ochii tulburători, ucigaşi, necruţători duc la pierderea de sine în angoasă şi în moarte.
Trebuie oare să dăm o interpretare net religioasă cuvintelor *umbra sfîntă ?* Sîntem tentaţi să facem acest lucru cînd examinăm îndeaproape ciornele informe pe care Perpessicius le publică sub titlul *colaterale* şi care sînt schiţe mai mult sau mai puţin apropiate de temele Odei. Fragmentul care trebuie să ne reţină atenţia se numeşte *Credo* (ms. 2282, 37). Perpessicius îl caracterizează în felul următor : *creion de o lectură îndoielnică, enigmatică.* Citim aici această formulă :
„Maica durerilor mele şi lumina nopţii steaua zilei"
a cărei rezonanţă este net religioasă, şi pe aceasta care are legătură directă cu textul *Odei :*
„Tu mă dai pe mine însumi mie..."
Am ezita să credem că Eminescu se adresează Fecioarei, dacă imediat după această formulă, Perpessicius nu ar adăuga acest vers pe care-l datează din 1879-1880 :
„Redă-mă dar pe mine însumi, mie !"

în care cererea adresată suferinței-femeie pare ambiguă și complicată totodată, citim :

„Piară-mi ochii turburători din cale
Vino iar în sîn, nepăsare tristă,
Ca să pot muri liniștit, pe mine
Mie redă-mă !" [24]

Indiferența este acum cea chemată în ajutor. Ea este aceea care va opera miracolul : restituirea eului pierdut, — ea va aduce pacea.

*

Cînd recitim poemul definitiv, fără să pierdem din vedere formele succesive pe care le-a luat, avem impresia că fiecare vers poartă în el o semnificație mult mai bogată și mai amplă decît ne-o sugerează o lectură grăbită. Dar dacă privim lucrurile mai de aproape, ne dăm seama că termenul de rezumat, la care ne-ar duce gîndul mai întîi, nu se potrivește : constatăm într-adevăr că Eminescu *juxtapune* elemente salvate de ici de colo, smulse ruinei care înghite cea mai mare parte a schițelor.

Dar miracolul aici este că tocmai ansamblul acestor piese, readuse sub pană, compune o sinteză nouă și în așa fel construită încît cititorul neavertizat să nu poată nicidecum să bănuiască laboriosul efort de eliminări succesive din care a rezultat această sinteză.

Mai mult, juxtapunerea fragmentelor păstrate dă

---

vers, ne spune el, reluat intact în marginea manuscrisului 2276 [1], 81, care este sonetul postum închinat Fecioarei Maria. Ne vine astfel în minte o ipoteză greu de respins : în mod vag Eminescu asociază unei vechi religiozități și unei pietăți față de fecioară, o stare de tristețe și de indiferență care era pașnică și în care nu i se întîmpla să nu se domine cu autoritate. Dimpotrivă, iubirea — și suferința pe care-o aduce — îl golește de eul său și-l consumă în întregime. Fecioara ar realiza un fel de meditație și ar reda poetului un nou control asupra eului pierdut.

24 Vv. 17-20.

fiecăruia o valoare nouă pe care nu o avea în ansamblul din care făcuse parte la început.

E imposibil de negat că ne găsim aici în prezența unei arte foarte sigure : spontaneitatea nu lipsește, dar ea apare mai curînd dintr-o neașteptată apropiere de teme tratate deja pînă la monotonie, decît dintr-o invenție imediată. Munca este aceea a unui bijutier care printr-o asamblare nouă de pietre îndelung purtate, te face să ai sentimentul unei bijuterii noi.

IUBIND ÎN TAINĂ

Sonetul *Iubind în taină* ne face imediat să ne gîndim la sonetul lui Arvers, dar nu trebuie să insistăm asupra unei apropieri care nu privește, la drept vorbind, decît primele două versuri. Foarte curînd, semnificația poemului lui Eminescu nu mai are nici o legătură cu cea a poemului francez.

La Arvers, discreția melancolică este esențială textului și se prelungește pînă la sfîrșit. La Eminescu, această discreție nu este decît un consemn provizoriu, impus de iubită — ea nu ignoră nimic din iubirea pe care o inspiră — și poemul se termină cu o arzătoare chemare.

Să adăugăm că Eminescu a putut chiar să-l imite cu bună știință pe poetul francez : la Iași, el era obligat s-o iubească în taină pe Veronica Micle și această iubire necunoscută de anturaj — dar numai de anturaj — putea să capete o aură de mister și de melancolie.

Manuscrisul 2288, 6, primul pe care-l publică Perpessicius, datează într-adevăr din 1875—1876, ani „veronieni", dacă există asemenea ani [1].

---

1 Perpessicius înregistrează separat, în afara suitei de manuscrise clasate, două mici texte, 2306, 10 ; 2308, 65 și urm., pe care le consideră strîns legate de schițele poemului *Iubind în taină*. În realitate — și el însuși prezintă această apropiere cu atîta ezitare încît pare să admită dinainte că

Poetul, iubind în taină, a păstrat tăcerea, știind că așa îi place și iubitei. El s-a mulțumit să citească în ochii frumoasei un răspuns mut la propriile-i cereri. Dar acum nu mai poate să tacă. El cere dulcii copile cu lungi și blonde plete să aibă milă de victima ei ; să asculte această chemare :

„Cu brațe-ntinse strig... : o vin la sînu-mi !" [2]

Din acest text, pe care Perpessicius îl consideră ca un arhetip, derivă două manuscrise : 2306, 9 (care datează tot din 1876) și 2261, 142 (care datează din 1878 și a fost redactat cu siguranță la București).

Din primul derivă manuscrisul 2281, 72, care datează din 1876 și pe care Maiorescu l-a păstrat alături de celelalte manuscrise terminate, pentru a-l publica în ediția sa din 1883, — poate fiindcă este singurul care poartă titlul de *Sonet*.

Într-adevăr, e greu să discernem diferențele între aceste diverse redactări. Vom nota numai că în versiunea publicată, versurile 3 și 4, în care se găsea un fel de dialog tainic :

„În ochii tăi citeam cu bucurie
Un blind răspuns la ceea ce voi cere" [3]

---

pledoaria sa nu convinge — în realitate, nu există nici o asemănare de fond între aceste mici versuri de inspirație și de factură populară și sonet, așa cum apare el sub prima sa înfățișare în manuscrisul 2306, 11 (care este o schiță publicată de Perpessicius tot „în margine" ca și versulețele anterioare. Este totuși o schiță deja destul de înaintată). Se pare că editorul a fost influențat de prezența în fiecare din cele trei texte a cuvîntului *noroc (Ah noroc, noroace !* în irmoasele 15 și 20, *Nenorocit noroc de-a fi iubit*, în primul vers al sonetului ms. 2306, 11). Dar diferența de sens și de inspirație este frapantă. În irmoase, vedem exprimîndu-se doar plîngerea celui neiubit care-și acuză frumoasa de răutate. În schița sonetului, doleanța este mai complexă, așa cum se va vedea de îndată.

2 Perpessicius, vol. III, p. 138. Ms. 2288, 6, v. 14.

3 Ms. 2306, 9.

au fost înlocuite cu acestea :

„Căci în priviri citeam o vecinicie
De-ucizătoare visuri de plăcere"

în care notația e mai violentă, dar marcată totodată de o anumită retorică : această asociație de idei între iubire și moarte, sau mai degrabă această putere de a ucide, atribuită femeii iubite, încep să ni se pară poncife în lirismul lui Eminescu.

În același timp, versiunea intitulată *Sonet* marchează un recul în comparație cu elanul cvasi-juvenil care animă celelalte texte. Astfel, versul final citat mai sus, care conține o chemare pasionată, devine mai simplu :

„Fă un sfîrșit durerii — vin' la sînu-mi." [4]

Prin aceste schimbări, *Iubind în taină* se îndepărtează puțin de spontaneitatea ce o caracteriza la început și această transformare nu este decît foarte firească, căci, în fapt, împrejurările autobiografice care l-au inspirat pe Eminescu la început — iubirile sale tainice cu Veronica Micle — s-au schimbat și ele.

Nu mai e vorba, în acest text, de dialog secret sau de visuri suscitate de un răspuns mut. Printr-un joc verbal, de tipul celui deja semnalat, Eminescu riscă o asociație surprinzătoare de cuvinte :

„În ochii tăi citeam cu lăcomie
Cruzime dulce, stranie plăcere." [5]

Această dulce cruzime este desigur foarte departe de tonul pe care l-ar lua o plîngere spontană. La fel la sfîrșitul sonetului, unde foarte curioasa inserție „mitologică" :

„Cu o privire tu înneci suspinu-mi
În riul vecinicei uitări — în Lethe, —
Desfă a tale mîni și vin la sînu-mi" [6]

---

4 Ms. 2281, 72, v. 14.
5 Ms. 2261, 141 v, vv. 3-4.
6 *Ibid.*, vv. 12-14.

indică preocuparea pentru un stil inspirat din arta antichității.

Varianta :

„Din viața (ta) mă lasă să beau Lethe" [7]

dovedește că nu este vorba de o simplă căutare de rimă bogată, ci de o intenție lucidă. Acest vis al veșnicei uitări este ambiguu. Trebuie să-l apropiem de formulele pe care le-am examinat mai sus. Lethe este un fluviu din Infern care-i întîmpină într-adevăr pe morți. Dar poate că Eminescu lasă doar să se înțeleagă că el caută lîngă femeia iubită uitarea suferințelor, și această notație ni se pare, fără îndoială, banală. Ea este chiar în contradicție cu tema, altfel mai bogată, a reînvierii conștiinței, a dominării eului propriu prin iubire, temă ilustrată, cum am văzut, de un poem ca *Odă*. Cronologia explică acest soi de lunecare spre retorică și distanța din ce în ce mai mare care desparte ciorna, sinceră, de opera elaborată.

E adevărat că opera este elaborată cu un mare talent, iar versiunea ultimă a poemului *Iubind în taină depășește* în valoare literară forma provizorie pe care o luase sonetul — manuscrisul 2281, 72 — și pe care Maiorescu, printr-o decizie contestabilă, a transformat-o, cu de la sine putere, în versiune definitivă.

TRECUT-AU ANII

Tot în aceeași ediție a lui Maiorescu din 1883 apare și poemul *Trecut-au anii...* Este evident că acest sonet e strîns legat de unele opere anterioare și Perpessicius nu uită să citeze, în introducerea sa, cele trei sonete din 1879, — din cauza imaginii lirei și din cauza întregii atmosfere, ușor deprimante, în

7 Perpessicius, vol. III, p. 140.

care se scaldă ansamblul acestor texte scrise aproape în aceeași perioadă [1].

Mai întîi, primul manuscris publicat de Perpessicius (2277, 46) figurează pe aceeași pagină cu două terțete înrudite îndeaproape cu manuscrisul 2268, premergător poemului *Cînd însuși glasul...*

Proba care ne este astfel oferită este o probă materială pe care nu am putea-o pune la îndoială. Să adăugăm că tema lirei amuțite :

„Cu mîna mea-n zădar pe liră lunec" [2]

ne-a apărut deja sub o formă apropiată :

„Și cînturi nouă smulget tu din liră-mi" [3]

în sonetul *Sunt ani la mijloc*, unde întîlneam o tînguire analogă celei din *Trecut-au anii...* (titlurile sea-

---

1 Perpessicius acordă un spațiu considerabil unui citat extras din lucrarea lui Tudor Vianu *Estetică*, II,, 1936, pp. 74-79. Totuși, Tudor Vianu, cum spune însuși Perpessicius, și-a bazat întreaga argumentație pe cronologia ediției Botez și această cronologie este inexactă. Argumentația tinde să demonstreze că Eminescu ar fi scris mai întîi finalul poemului său și că acest final ar fi determinat redactarea primelor versuri : „Nu încape nici o îndoială că finalul poeziei a determinat debutul ei". Eminescu ar fi scris deci mai întîi exclamația *mă-ntunec* însoțită de imaginea lirei care nu mai răsună și de formula : *zarea tinereții*. Apoi, pornind de la aceste „cristalizări ale primului moment", el ar fi amplificat textul în așa fel încît să-i dea dimensiunile unui sonet. Necazul este că toate aceste formule se află deja „cristalizate" în alte manuscrise (cele care pregătesc *De cîte ori, iubito...)* și că schema generală a poemului : descrierea unui peisaj trist, urmată de o meditație pesimistă, este tocmai schema pe care o discernem în poemul *De cîte ori, iubito...*
A merge încă și mai departe și a spune că se vede aici un aspect al creației la Eminescu, „unul din aspectele cele mai elocvente ale „execuției" unei creațiuni artistice", a adăuga pe deasupra o observație analogă făcută de Gáldi în legătură cu geneza poemului *Veneția* și a crede că se poate da acestor două exemple izolate „aproape un caracter de lege" înseamnă, poate, a generaliza într-un mod cam pripit.

2 Ms. 2277, 46, v. 11.

3 V. 8.

mănă între ele) despre scurgerea timpului şi fericirea pierdută, continuîndu-se apoi cu o chemare adresată iubitei.

Tema unei ameninţări funebre, care apasă asupra poetului, aminteşte şi de alte texte, în special de poemul *Melancolie* [4].

Dar acestea nu sînt singurele apropieri care se pot stabili. Îndată ce examinăm în detaliu textul nostru, ne dăm seama că, mai întîi, el a ieşit direct din poemul *De cîte ori, iubito...* şi că ar putea fi considerat drept o variantă a acestuia [5].

Într-adevăr, construcţia ambelor piese se caracterizează printr-o antiteză : ceva se duce, dispare în zare (colo un pîlc de păsări migratoare, dincoace nori), apoi poetul rămîne singur, pradă melancoliei, sentimentului singurătăţii, al morţii apropiate.

Paralelismul ar putea fi împins şi mai departe. Primul vers din *Trecut-au anii...* nu a arătat mereu ca în versiunea definitivă :

„Trecut-au anii ca nouri lungi pe şesuri"

Manuscrisele 2261, 93+92 v şi 2260, 237, încep prin :

„Zburat-au anii ca un pîlc de presuri"

şi acest cuvînt *presuri* (care rimează foarte bogat cu *mă-mpresuri*, în cele două manuscrise) ne aminteşte imediat de grupul de cuvinte : *un pîlc de paseri*, din diversele variante şi din textul definitiv al poemului *De cîte ori, iubito...*

Este oare nevoie să cercetăm, cum face Tudor Vianu, de ce a ales Eminescu în cele din urmă *nouri lungi pe şesuri* ? [6]. E mai simplu şi totodată mai in-

4 Cf. Perpessicius, vol. III, p. 141.

5 Este uimitor să constatăm că Perpessicius, atît de înclinat să opereze apropieri între texte, nu citează nici măcar o singură dată *De cîte ori, iubito...* în studiul său preliminar la *Trecut-au anii...* şi nici Tudor Vianu.

6 El scrie : „Fără îndoială că asemănarea cu norii este mai potrivită, mai bine adaptată sentimentului general al poeziei decît comparaţia cu stolul de păsări".

teresant să remarcăm că, în 1879, Eminescu trebuia într-adevăr să aleagă versiunea *nouri lungi*, deoarece imaginea păsărilor migratoare fusese deja utilizată în *De cîte ori, iubito...*, poem publicat la 1 septembrie al aceluiași an.

Ni se pare și mai interesant încă să cercetăm legătura spirituală care unește cele două imagini și să ne întrebăm dacă ele nu oferă aceeași valoare simbolică. Un vers ne va furniza, în această privință, o indicație prețioasă : e vorba de o variantă izolată a versului care figurează în fruntea manuscrisului 2260, 237 [7], și anume :

„O visuri dulci, o stol pierdut în șesuri"

Astfel, este foarte posibil ca norii din *Trecut-au anii...* — sau pîlcul de presuri — să fi avut în mintea lui Eminescu o valoare ambiguă, ori cel puțin să fi fost un simbol, mai mult sau mai puțin precis, al viselor.

Prezumția ar fi fragilă dacă o variantă a poemului *De cîte ori, iubito...*, cu care se înrudește îndeaproape poemul pe care-l analizăm, nu ne-ar aduce o strălucită confirmare :

„Te-ai dus c-un stol de visuri, rămas-am înnapoi" [8]

citim în versul 9 din manuscrisul 2261, 91 și în versul 11 din manuscrisul 2260, 232.

Și care sînt aceste visuri ? E vorba doar de visuri ale tinereții ? Sonetul *Trecut-au anii...* nu traduce decît melancolia unui om care-și amintește de copilărie ? Nu există oare aici nici o legătură cu melancolia iubirii exprimată în *De cite ori, iubitc ?* Tudor Vianu nu pare să creadă acest lucru, deoarece tot în pa-

7 Perpessicius, vol. III, p. 145. Se știe că acest manuscris grupează, de la filele 221 la 242, o întreagă suită de poeme recopiate cu grijă, care ar aparține, după Perpessicius, unui ciclu pe care-l intitulează *Sarmis* (cf. Perpessicius, vol. II, p. 117).

8 Cf. Perpessicius, II, p. 68.

sajul menţionat el scrie : „Sentimentul general al sonetului, simţirea dezamăgită a copilăriei pierdute şi a cufundării în marele noian al timpului..." [9]

Avem de-a face aici, credem noi, cu o restrîngere abuzivă a semnificaţiei poemului. Şi am comite poate un nonsens grav dacă am considera *Trecut-au anii...* drept o simplă tînguire despre tinereţea pierdută. Această tinereţe este iubirea ; aceste visuri de tinereţe sînt visuri de iubire. Îndoiala dispare dacă examinăm îndeaproape, încă o dată, manuscrisele poemului *De cîte ori, iubito...* Vedem aici poetul părăsit, plîngîndu-şi singurătatea. În depărtare se pierde stolul de păsări migratoare, acest stol din care, să nu uităm, face parte şi iubita. Încotro se îndreaptă ea ?

„Pe cînd tu te pierzi în zarea
Nesfîrşitei tinereţi"

citim în versurile 19–20 din manuscrisul 2259, 354–355.

„Cînd tu te pierzi în zarea eternei tinereţi"

citim în versul 12 din manuscrisul 2261, 91. Chiar dacă Eminescu schimbă redactarea în textul definitiv [10], el nu rămîne mai puţin credincios – am avut ocazia să vedem – aceste notaţii : iubita pierdută îl părăseşte şi fuge spre zarea eternei tinereţi.

E de remarcat că grupul de cuvinte *zarea tinereţii* apare în mod constant în manuscrisele poemului *Trecut-au anii...* Totul se petrece ca şi cum Eminescu ar fi schimbat *tinereţi* în *dimineţi* la sfîrşitul poemului *De cîte ori, iubito...*, pentru a rezerva posibilitatea folosirii acestui vers caracteristic din *Trecut-au anii...* :

„Pierdut e totu-n zarea tinereţii" [11]

---

9 Perpessicius, vol. III, p. 141.
10 Ultimul vers este : „Cînd tu te pierzi în zarea eternei dimineţi".
11 V. 12.

Să adăugăm în sfîrşit că ultimul vers din acest poem :

„Iar timpul creşte-n urma mea... mă-ntunec !"

reia cu aproximaţie versul 13 din *De cîte ori, iubito... :*

„Din ce în ce mai singur mă-ntunec şi îngheţ"

Orice demonstraţie suplimentară ni se pare inutilă şi, fără riscul de a ceda tentaţiei unor apropieri artificiale, putem afirma că *Trecut-au anii...* nu este decît o nouă variaţie pe tema duratei, — sau mai degrabă a celor două durate, cea a iubitei şi cea a poetului, — analogă variaţiei pe aceeaşi temă relevată de noi în analiza poemului *De cîte ori, iubito...*

Şi aşa cum atunci analiza noastră ne determinase să reintegrăm *De cîte ori, iubito...* într-un vast ciclu pe care-l numisem „poemele despărţirii", la fel acum, la capătul aceluiaşi efort de analiză, sîntem tentaţi să aşezăm *Trecut-au anii...* tot în acest ciclu.

*

Tinereţe triumfătoare a femeii, tinereţe pierdută a poetului, iată opoziţia fundamentală pe care se sprijină toate operele ciclului amintit. *Trecut-au anii..* nu rămîne în afara acestei scheme. Iar tinereţea pierdută care-l face pe poet să se întristeze — să nu ne înşelăm — nu este o copilărie, o adolescenţă ca a oricărui copil sau adolescent, ci o tinereţe petrecută cu femeia iubită, o tinereţe marcată de prezenţa femeii iubite.

Într-adevăr, această tinereţe trecută, pierdută, era — ni se spune — plină de poveşti, de cîntări, de doine. Toate aceste cuvinte : *doine poveşti, cîntări* nu trebuie să ne amăgească. Nu este vorba de basme populare, de legende care se spun unui copil şi a căror nostalgie o păstrează cînd devine matur. Toate cuvintele pe care le foloseşte aici Eminescu au un

sens simbolic : ele întăresc ideea unui farmec al adolescenței. Cel mai semnificativ, acela pe care Eminescu îl menține în toate variantele, este tocmai cel mai puțin clar, — *eresuri*. Cum să traduci *eresuri* ? Erezii ? Superstiții ? Cuvîntul nu are aici sens peiorativ, dimpotrivă. El este însoțit în variantele de adjective ca *duioase* [12] sau *dulci* [13]. Lucru foarte curios, regăsim acest cuvînt la plural, rimînd chiar cu *împresuri*, într-una din versiunile pregătitoare ale *Scrisorii II* : poetul își imaginează că întîlnește în sfîrșit femeia ideală, capabilă să-l ajute, să-l înțeleagă, cu care va clădi un întreg roman, acela al vieții. Apoi intervin aceste versuri de o lectură dificilă, dar pe care o variantă ne permite să le verificăm :

„În zadar cu... în stoluri tinereță mă împresuri
Ș-ale lumii mele goluri vrei să împli cu eresuri" [14]

Este vorba într-adevăr de farmecele tinereții. Iritat împotriva fragilității iubirii, poetul refuză, ajutorul acestor iluzii care odinioară îl fermecau, dar care, astăzi, n-ar putea să umple golul din sufletul său. O confirmare a exegezei noastre este adusă de versul imediat următor :

„Ce-mi mișca odată viața azi îmi pare ironie"

Ne găsim într-o atmosferă foarte asemănătoare aceleia din *Trecut-au anii...* și nu e lipsit de interes să notăm că, aici ca și acolo, ideea de tinerețe pierdută este legată de stol, de cîrd de păsări.

O ultimă dovadă, în sfîrșit, că aceste *eresuri* nu sînt simple superstiții care ar face mai poetice amintirile copilăriei, ne este oferită tocmai de această variantă a poemului *Trecut-au anii...* :

---

12 Ms. 2260, 237, v. 7.

13 Ms. 2277, 46, v. 4.

14 Ms. 2256, 56 v — 54 v + 51, 51. Vv. 101-102, Perpessicius, vol. II, p. 258. Varianta aparține manuscrisului 2268, 26, *ibid.*, p. 259.

„O îmi şopteşte numai dulci cuvinte
Abia-nţelese pline de-nţelesuri
Las să citesc acele dulci eresuri
Ce le ascunde ochiul tău fierbinte" [15]

Vom nota aluzia la o persoană iubită care şopteşte dulci cuvinte la urechea poetului. Este evident că, printr-un fel de contrapunct, Eminescu dă meditaţiei sale asupra tinereţii pierdute un ecou mai intim, al cărui secret îi scapă din cînd în cînd pe o ciornă marginală.

Catrenul care urmează e şi mai explicit :

„Cu griji plăcute viaţa mea o-mpresuri
Şi sufletu-mi il legi cu jurăminte
Icoanele acestor clipe sfinte
Ei zboru-şi iau ca şi un stol de presuri"

Detaliu curios, Eminescu se amuză să păstreze intact unul din versurile sale şi să-l facă să ia, în versiunea nouă, o semnificaţie de asemenea nouă. Astfel, formula :

„Abia -nţelese, pline de-nţelesuri" [16]

poate să inducă în eroare. E vorba, pentru un neiniţiat, de acele misterioase legende în care copii sesizează mai multe sensuri decît vor să pună în ele cei care le povestesc. În realitate, acest vers, pentru cel care s-a familiarizat cu manuscrisele lui Eminescu, este încărcat de rezonanţe precise şi se alătură, dacă se poate spune, temei generale a feeriei iubirii : este vorba de cuvinte schimbate între îndrăgostiţi :

„Acele dulci cuvinte
De cari abia îmi mai aduc
Aminte
Cît şopot blind abia-nţeles" [17]

---

15 Ms. 2260, 237, vv. 5-8.
16 V. 6.
17 Ms. 2277, 113-114, vv. 34-37, Perpessicius, vol. III, p. 61.

citim într-o variantă a poemului *Adio*, sau, într-o altă variantă :

„Acele dulci cuvinte
De cari azi abia mi-aduc
Aminte
Ce şopot fără de-nţeles
Ce voluptoase certe !" [18]

Găsim de asemenea în *Călin* aceste două versuri care ilustrează perfect ideea noastră :

„O, şopteşte-mi — zice dînsul — tu cu ochii plini d-eres
Dulci cuvinte nenţelese, însă pline de-nţeles" [19]

şi care, dacă mai adăugăm scurta variantă din poemul *Dorinţa* :

„Cu cuvinte-abia-nţelese
Să mă mîngîi şi cu şoapte" [20]

confirmă părerea noastră că această terminologie şi acest joc de cuvinte *ne-nţeles : plin de-nţeles* sînt legate în mintea lui Eminescu de amintiri de iubire.

Nu înseamnă că riscăm o ipoteză abuzivă, dacă discernem în *Trecut-au anii...* un element care poate fi ataşat poemelor grupate în ciclul despărţirii. Element izolat, dar coerent încă de la plămădire : e curios de notat că cele şapte manuscrise pe care le publică Perpessicius nu oferă posibilitatea vreunei exegeze sau vreunui studiu comparat. De la primul la ultimul, după editorul nostru, intervalul de timp se limitează la un singur an — şi credem că are dreptate. Lăstar desprins din *De cîte ori, iubito...*, *Trecut-au anii...* îşi dobîndeşte repede, sau cel puţin

---

18 Ms. 2261, 316, 318-319+317. Aceste versuri, care nu sînt lipsite de o anumită preţiozitate, au dispărut în redactarea definitivă.

19 Vv. 87-88.

20 Ms. 2283, 103 v — 100 v, vv. 25-26 ; Cf. Perpessicius, vol. I, p. 390.

în cîteva luni, forma sa definitivă şi nu mai evoluează.

*

Eminescu nu şi-a încredinţat el însuşi opera publicului. Totuşi, se vede aici mai bine ca oriunde grija poetului de a da confidenţei sale un ton care să o situeze în planul liricii impersonale : această plîngere a copilăriei pierdute şi a nopţii timpului care urcă şi care întunecă totul este o temă lirică foarte generală. Neputinţa de a mai cînta în viitor este şi ea o atitudine romantică, căreia i-am găsi uşor corespondentul la nenumăraţi poeţi şi la Eminescu însuşi [21]. Tocmai retorica erotică — care asociază imaginea tinereţii cu imaginea femeii iubite şi a cărei importanţă la Eminescu în acea epocă am încercat de mai multe ori s-o arătăm — este disimulată aici : cititorul neavizat are impresia că nu este vorba decît de un regret al copilăriei pierdute.

Această valoare ambiguă a poemului *Trecut-au anii...* — o plîngere a timpului pierdut, exprimată în tonul tuturor celorlalte poeme „veroniene", — merită să reţină atenţia. Sonetul trădează poate o voinţă de renaştere, un efort de a rupe cu o anumită rutină, — efort ce ne apare zadarnic, deoarece e greu de imaginat un text care să fie mai strîns legat de textele redactate în aceeaşi perioadă. Şi ceea ce dă sonetului această sinceritate şi această melancolie sfîşietoare este poate faptul că Eminescu şi-a dat seama de imposibilitatea reintoarcerii. Nu vom şti niciodată —el ştia oare ? — la ce gură anume se referea în mod precis, cînd exclama în versul 13 al poemului său :

„Şi mută-i gura dulce-a altor vremuri"

21 Cf. între altele, acest pasaj din manuscrisul 2277, 80-81, premergător poemului *S-a dus amorul... :*

„Nu-mi spune lira mea nimic
Au amuţit, sonora,
Deci cinturile mele zic
Adio tuturora." (Cf. Perpessicius, vol. III, p. 32).

VENEȚIA

Critica românească s-a preocupat să afle în ce măsură sonetul *Veneția* era imitația unui poem de Gaetano Cerri : *Venedig*, apărut în 1864 la Viena într-o culegere intitulată : *Aus einsamer Stube*. Înainte chiar de a cunoaște originalul, unii critici, știind că *Veneția* era o „imitație", s-au grăbit să spună că această imitație era cu siguranță superioară modelului [1].

În urmă, cînd sonetul german a fost cunoscut, această certitudine, afirmată cu îndrăzneală dinainte, nu a fost dezmințită. Nu numai că au numit opera lui Cerri „o modestă poezioară" și au procedat la măsurarea distanței între original și imitație. Nu numai că anumiți esteticieni au vrut să demonstreze, cum a făcut Ibrăileanu [2], că meritul artistic pur „se vădește mai bine în astfel de traduceri decît chiar în poeziile originale", sub pretext că e mai ușor să găsești o formă perfectă și admirabilă pentru propriile-ți idei decît pentru ale altora... — dar au voit chiar să mărească datoria lui Eminescu găsind și alte modele sonetului *Veneția*, în special Platen, fie în poemele sale originale, fie în traducerea franceză pe care a dat-o un anume Martin în 1860 [3].

---

1 Așa este Rădulescu-Pogoneanu, care scria în *Convorbiri literare* la 1 mai 1902 (textul german din *Venedig* nu a fost publicat pentru prima dată decît în 1914 de Ion Grămadă, *Mihai Eminescu. Contribuții la studiul vieții și operei sale*, Heidelberg, 1914) : „E probabil că originalul după care s-a inspirat Eminescu e în nemțește ; ar fi foarte interesant de cunoscut (la Bibliotecile din București nu se găsește nimic din acest autor) ; suntem siguri că „imitația" lui Eminescu e cu mult superioară originalului" (citat de Perpessicius, vol. III, p. 147).

2 Citat tot de Perpessicius, vol. III, p. 147. *Viața românească*, XIX, ianuarie 1927.

3 Apostolescu, în cartea sa *L'influence des romantiques fran-*

Astfel, uneori s-au străduit să găsească poemului *Veneţia* „surse" din ce în ce mai abundente, alteori au căutat să arate că Eminescu este cu atît mai original, cu cît imită mai mulţi precursori. Cele două teze contradictorii sprijinindu-se una pe alta, ne putem aventura foarte departe pe această cale.

În realitate, trebuie pur şi simplu să studiem îndeaproape manuscrisele şi să vedem cum Eminescu, utilizînd un aport străin, elaborează o operă care îi aparţine în exclusivitate.

*

Că Eminescu a procedat cu mare grijă la această adaptare, dovada ne este furnizată de existenţa unor numeroase manuscrise clasate de Perpessicius. Ele se eşalonează de-a lungul a nouă ani, primul fiind datat din 1871, iar ultimul din 1880.

Punctul de plecare, sonetul *Venedig*, nu este lipsit de frumuseţe şi autorul lui, acela pe care Ilarie Chendi îl numeşte „neimportantul Gaetano Cerri" [4], nu merită să fie zdrobit de gloria imitatorului său român.

çais sur la poésie roumaine, merge chiar pînă la a stabili o legătură între versul final al sonetului *Veneţia :*

„Nu invie morţii, e-n zadar copile !

şi ultimul vers al traducerii Martin :

„Hélas ! jamais les pleurs n'ont réveillé la mort"

vers pe care se miră că nu-l găseşte la Platen, — acuzîndu-l pe Martin de „quelque indépendance vis-á-vis du texte original" („o oarecare independenţă faţă de textul original"). Apostolescu, care-şi scria lucrarea în 1908, nu putea să cunoască textul lui Cerri — veritabila sursă a ultimului vers din *Veneţia :* „Lass ab ! die Todten stehen nicht auf, o Knabe !" Este probabil şi sursa suplimentului adăugat de Martin la „Feuilles lyriques" pe care le-a tradus din Platen.

4 M. Eminescu, *Literatură populară*, 1902. Citat de Perpessicius, vol. III, p. 147.

Valurile care izbesc Cetatea Dogilor se aseamănă cu un tînăr care caută zadarnic urma vieții pe obrazul iubitei sale moarte. Cele douăsprezece bătăi de miezul nopții, la Turnul din San-Marc, ne fac să ne gîndim la o voce sepulcrală care ar spune tînărului îndrăgostit : „Liniștește-te ! Morții nu învie !".

Este un text romantic, fidel lirismului epocii și apropiat de melancoliile unui Lenau sau ale unui Platen. Eminescu, la Viena, în 1871-72, redactează o adaptare (ms. 2285, 135) care — să notăm acest lucru — se îndepărtează deja puțin de original.

Că Eminescu a fost frapat de această temă : un tînăr la căpătîiul unei moarte, că a găsit aici un nou mijloc de a îmbogăți seria de opere consacrate episodului dureros din adolescență — pierderea unei tinere iubite — nu încape nici o îndoială. Operele de imitație sînt în număr mic la Eminescu : ca să-și dea osteneala să trateze din nou poezia altuia, trebuie să fi găsit în ea o corespondență strînsă și miraculoasă cu temele pe care el însuși le poartă în sine.

Această primă evidență o dată admisă, rămîne de arătat cum Eminescu, încă de la cea dintîi transcriere, afirmă o anumită independență.

El o afirmă, se pare, în două direcții : mai întîi insistă asupra descrierii Veneției. Orașul nu este, la Gaetano Cerri, decît punctul de plecare al comparației. La Eminescu, Veneția începe deja să fie descrisă pentru ea însăși. Grupul de cuvinte „bleiche Marmorschwelle", care înseamnă pur și simplu „praguri de marmură palide", este redat la Eminescu prin *marmura cea palid-pură*, unde se observă voința de a îmbogăți impresia lăsată de această marmură. La fel, Eminescu amplifică notația „Kirchofsstille" și îi consacră un întreg vers.

În același timp, — o a doua direcție în care se angajează libertatea sa novatoare, — Eminescu insistă asupra caracterului patetic al tînărului : grupul de cuvinte „zerstört und bange" are drept corespon-

dent acest grup evident mai accentuat : *ce desperat să plîngă. La fel,* „sucht des Lebens Quelle" este redat mai viguros prin repetiția : *ar vrè... vrè să trezească.* Să adăugăm, în sfîrșit, că apropierea între tînăr și mare este mai strînsă la Eminescu. Verbul german „sich schmiegt", care desemnează doar mișcarea valurilor, este tradus în românește prin grupul complex *se aruncă mingîind,* în care distingem deja începutul alegoriei : prințul Okeanos are ca logodnică pe Veneția cea moartă.

În aceasta constă într-adevăr, înainte de toate, efortul de adaptare al lui Eminescu : ceea ce nu era la modelul său decît o comparație lirică — marea, scăldînd pragurile de marmură, se aseamănă cu un tînăr care vrea s-o învie pe iubita sa moartă, — va deveni la Eminescu o imagine alegorică viguros construită : Okeanos-tînărul încearcă în zadar să readucă la viață cetatea-tînăra femeie care nu mai este.

Dar, în stadiul în care sîntem, Eminescu nu face decît să pornească la drum. Textul său rămîne încă apropiat de original. Fără să confere întreaga semnificație cuplului Okeanos—Veneția, el insistă mai degrabă asupra cuplului tînăr—logodnică moartă. Esențialul rămîne drama acestei morți, iar comparația cu Veneția nu apare decît în planul al doilea.

*

Începînd cu manuscrisul 2287, 59 v are loc o schimbare radicală. Stadiul comparației este depășit : Veneția *este* o femeie moartă, iar Oceanul *este* un tînăr. Dintr-odată, poemul ia aspectul pe care-l va păstra pînă la ultima redactare și toate variantele care vor urma nu vor face decît să insiste asupra semnificației filozofice a textului : timpul este invincibil, iar moartea irevocabilă.

Din acest moment, este acordată o importanță mai mare orașului însuși. Printr-o mutație foarte firească a gîndirii, Eminescu se întoarce la epoca în

care Veneția era înfloritoare și se străduiește să evoce splendoarea și animația sa de altădată.

Așa cum cetatea moartă a devenit personajul central al poemului, și nu mai este o simplă imagine sau punctul de plecare al unei comparații, tot așa nici Adriatica nu mai este o mare ca celelalte, care izbește cu valurile sale praguri părăsite, ci o ființă vie, un fel de zeu, un Neptun, un *Făt-Frumos*, un fermecător Okeanos, veșnic tînăr.

Cu mult înaintea manuscrisului 2287, 59 v, — acela care marchează o cotitură decisivă — marea venețiană primea la Eminescu titlul : *Oceanul* (ms. 2285, 136, al doilea pe care-l publică Perpessicius). Dar trebuie așteptat manuscrisul 2287, 59 v pentru ca acest cuvînt să devină un nume propriu. În loc de :

„Porni oceanu-ntunecata-i jale
. . . . . .
Pare-un copil"

din versurile 1 și 5 ale manuscrisului 2285, 136, citim în manuscrisul 2287, 59 v, versul 5 :

„Oceanul — un copil ! — o prinde-n brață"

evoluție subliniată și în versiunea imediat următoare printr-un procedeu grafic :

„Mișcîndu-și lumea lui de-albastre valuri
Oceanul *trist cetatea-a prins-o-n brață"* [5]

Acest personaj este viu, el își prinde logodnica în brațe, geme de-a lungul canalelor, se izbește de pietre, plînge [6].

---

5 Ms. 2283, 41, v. 6.

6 În ciornele sale, Eminescu îi atribuie alte cîteva manifestări curioase, aceea de a răspîndi perle pe corpul moartei, de exemplu. (ms. 2285, 135 + 135 v, versul 8) sau de a-i mîngîia fața (ms. 2287, 59 v, versul 8). Cu timpul, aceste notații dispar și poemul evoluează spre o mai mare sobrietate.

În toate manuscrisele se observă intenția lui Eminescu de a identifica mișcările nocturne ale mării cu mersul unui tînăr impetuos și melancolic.

Un pas decisiv va fi făcut cînd cuvîntul Oceanul va ceda locul cuvîntului Okeanos, transcriere directă a cuvîntului grecesc care-l desemnează pe zeul mării, fiul lui Uranus și al Gaeei [7].

Dacă Veneția devine un personaj complex : cetate-tînără moartă, dacă marea este un fermecător prinț mitologic, San-Marc nu poate rămîne un simplu turn de orologiu, „Markusturm" în textul lui Cerri.

Este interesant să analizăm modul în care Eminescu îl cheamă la viață pe al treilea personaj și ce caracter ciudat ajunge să-i dea.

Punctul de plecare este fără îndoială versul lui Cerri :

„Wie das Gestöhne einer Schmerzsibylle"

Acest împrumut din mitologia păgînă, Eminescu îl păstrează. El îi dă aspecte variate, dar exceptînd o dispariție curioasă în manuscrisele 2261, 268 și 2279, 95, cuvîntul *Sibile* rimează totdeauna cu cuvîntul final al ultimului vers : *copile.*

La început, acest glas al Sibilelor avea valoarea unei simple comparații :

„Ca glasul dureroaselor Sibile"

citim în versul 9 al primei schițe din ms. 2285, 135.

Încetul cu încetul, nu mai avem de-a face cu o simplă comparație : glasul Sibilelor este chiar acela al turnului San-Marc. Schimbarea este obținută prin-

---

7 Dar Eminescu a ezitat mult timp. După ce a scris *Okeanos,* pentru prima dată în manuscrisul 2260, 151, el a revenit adesea la grafia *Oceanul* (așezată tot la cap de vers, astfel încît folosirea cuvîntului cu valoarea unui adevărat nume propriu este nesigură). Dar ultimul text, acela pe care-l publică Perpessicius, consacră opțiunea definitivă și clară pentru *Okeanos,* nume de persoană.

tr-o ușoară substituire de cuvinte invariabile : *cu* înlocuiește pe *ca* încă de la o doua schiță :

„Cu glasul dureroaselor sibile
Din turnul Marcu miază noapte bate" [8]

Curînd, nu mai este miezul nopții cel care bate, ci San Marc însuși, nu Turnul San Marc, nici Apostolul Marc, — ci unul din acele personaje fantastice, jumătate creștine, jumătate păgîne, familiare imaginației lui Eminescu. Este un mag, este un preot :

„Și — un preot din a vechimei zile —
San Marc sinistru miază noaptea bate"... [9]

Nu trebuie insistat prea mult asupra semnificației acestor cuvinte : *un preot din a vechimei zile* (variantă : *proroc rămas din a vechimei zile* [10]). Eminescu vrea pur și simplu să dea o a treia dimensiune poemului său : această fantomă sinistră, care se ivește din noaptea vremurilor, este trecutul irevocabil, este misterul epocilor trecute.

Astfel, Veneția — logodnica moartă — este așezată parcă între două eternități : cea a prințului Okeanos, pururi tînăr :

„El *numa-n veci e-n floarea tinereții"* [11]

și cea a preotului, veșnic bătrîn, care descurajează, de nenumărați ani, tristele eforturi ale prințului :

„El spune-adinc de-atîția ani de zile :
Okeanos, nu-mi plînge în cetate" [12]

Sintem departe de textul lui Cerri și de prima traducere pe care i-o dădea Eminescu în variantele

---

8 Ms. 2285, 136, vv. 10-11.
9 Ms. 2287, 59 v, vv. 10-11.
10 Ms. 2261, 269, v. 12.
11 V. 6. Vom nota valoarea pronumelui *el*, transcris în litere cursive în ediția Maiorescu, respectînd fără îndoială grafia din manuscris.
12 Ms. 2279, 95, vv. 12-13.

sale vieneze. S-au succedat trei etape pe care le-am putea rezuma în felul următor : la început Veneția este comparată cu o tînără fată moartă, iar marea, cu logodnicul ei. Apoi, descrierea Veneției trece în primul plan și este îmbogățită prin comparația cu o tînără moartă. În sfîrșit, Veneția cea moartă, Oceanul și bătrînul San-Marc sfîrșesc prin a forma o trinitate alegorică.

Veneția devine așadar simbolul frumuseții și tinereții amenințate de timp și de moarte. Ea este, într-o accepție mai generală, simbolul destinului omenesc ireversibil. Prințul Ocean este iubirea în luptă cu durata efemeră, cu moartea. Dar spre deosebire de Frumoasa din pădurea adormită, logodnica sa nu se trezește sub mîngîierile sale [13]. Prințul este, de asemenea, natura veșnic tînără și pe care nici o luptă n-o poate epuiza vreodată : această perenitate se opune fragilității umane într-un deprimant contrast.

Cît despre San-Marc, el simbolizează Timpul, dar sub aspectul său de durată perpetuă, în afară de orice pericol și neamenințat de nici o moarte : acea veșnicie e înfiorătoare, e sinistră, la fel de ostilă vieții omenești ca și moartea însăși.

---

13 Cf. ms. 2268, 12 v, Perpessicius, vol. III, p. 156.
„De ce iubită dormi atîta ?"
Prinț fermecător, Okeanos pare chiar dotat cu puteri magice, semidivine. În versiunea pe care-o publică Maiorescu, el ar dori să-i dea logodnicei sale *suflarea vieții*, în altă parte (ms. 2261, 267, v. 7, Perpessicius vol. III, p. 163), *farmecul vieții*. Altundeva îi oferă *mărirea* (ms. 2261, 266, versul 8). Este vorba, fără îndoială, de măreția pe care o avea altădată Veneția și pe care ar regăsi-o dacă ar reînvia. Însă nu am putea neglija faptul că acest dar este oferit de un „geniu" și că el evocă multe alte ofrande asemănătoare, marcate și ele de un eșec. Aici, eșecul lui Okeanos nu are drept cauză lipsa de înțelegere a femeii sau nestatornicia ei distrată, ca în *Luceafărul*, ci un obstacol și mai redutabil, acela al timpului. E de remarcat că *Veneția* se înscrie astfel în ciclul eșecurilor la care este condamnată iubirea omenească, după Eminescu.

Dialogul acesta, fără limită posibilă, între o eternitate tînără şi o eternitate bătrînă, despre un oraş-cadavru pe care nici o forţă nu l-ar putea reînvia, are ceva înspăimîntător.

De la prima încercare din 1871, Eminescu revine asupra traducerii sale de douăzeci şi una de ori. În 1876, cînd se află încă la Iaşi, el dă ca subtitlu celei de-a cincea şi celei de-a şasea versiuni menţiunile „după G. Cerri" sau „Imitaţie". Apoi, nici o menţiune de acest gen nu mai apare. Însuşi Maiorescu, cînd în 1883 inserează *Veneţia* în culegerea sa, nu bănuieşte cîtuşi de puţin că această operă este o traducere şi o publică fără subtitlu.

Este foarte posibil ca Eminescu să nu fi pus subtitlu acestui text care era cel de-al douăzeci şi unulea, cel puţin, din serie.

De altfel, sonetul *Veneţia* devenise, într-un deceniu, o operă realmente originală, dacă nu prin motivul care i-a servit ca punct de plecare, cel puţin prin interpretarea pe care Eminescu o dăduse acestui motiv şi prin îmbogăţirile pe care i le adusese. La capătul acestui efort, *Veneţia* se înfăţişa ca o meditaţie nouă pe teme deja familiare poetului şi care-l obsedau tot mai mult.

SE BATE MIEZUL NOPŢII

Acest poem de şase versuri, aşezat de Maiorescu în miljocul ediţiei sale din 1883, a părut misterios exegeţilor români şi, în acelaşi timp, cu atît mai preţios. Mulţi critici, fără a folosi în mod expres formula, au găsit în el un exemplu de „poezie pură" şi au analizat puterea de sugestie a acestui scurt text fără să încerce să-i pătrundă sensul exact.

Într-adevăr, poemul *Se bate miezul nopţii...* rămîne puţin inteligibil dacă nu-l reintegrăm în ansamblul din care făcea parte la început (de unde s-a

desprins nu fără a suferi cîteva modificări), şi anume „tabloul dramatic" *Andrei Mureşanu*, elaborat de Eminescu la ieşirea din adolescenţă, mai exact în 1869.

În 1871, fiind încă la Viena, tînărul poet, cuprins şi el de febra patriotică care-i animă pe studenţii români în ajunul serbărilor de la Putna, îl anunţă pe Iacob Negruzzi că-i va trimite „tabloul său dramatic". L-a compus cu doi ani mai înainte, spune el, cu riscul de a fi închis. Dar nu i-a fost teamă nici de judecătorii de instrucţie, nici de procurori... [1].

În realitate, poetul nu şi-a trimis opera lui Iacob Negruzzi. Dar nici nu a distrus-o. El îi recopiază prologul, amplificat considerabil, în 1871 [2], apoi redactează din nou „tabloul" întreg în 1876 [3], continuînd să-l amplifice.

Nu este locul aici să analizăm amănunţit această operă, atît de importantă totuşi de cunoscut şi de urmărit în avatarurile ei. Să reţinem numai că la începutul încercării din 1869, Eminescu îl punea în scenă pe poetul naţional Mureşanu meditînd asupra destinului patriei sale, în mijlocul unui decor cum nu se poate mai romantic. Acest monolog pesimist nu a încetat să se amplifice şi este esenţial să notăm că neliniştea faţă de destinul României, aşa cum este ea atribuită poetului Mureşanu, se transformă în neliniştе generală faţă de destinul omului, faţă de rostul fiinţei, al vieţii.

Altă constatare esenţială : chiar de la început, încercarea se sprijină pe o antiteză între trecut şi viitor. trecutul fiind simbolizat în mod curios de anul 1848, care reprezintă în fond moartea, iar viitorul, de personajul Luminii.

Cel care triumfă este geniul Luminii : el îl adoarme pe Mureşanu într-un vis reconfortant, din care se

---

1 Ms. 2259, 28-28 v. Cf. Perpessicius, vol. V, p. 251.
2 Ms. 2254, 74 şi urm.
3 Ms. 2283, 138 v.

trezește pentru a intona celebrul cîntec *Deșteaptă-te Române !*

Aceste două precizări preliminare sînt, cum se va vedea, indispensabile înțelegerii textului *Se bate miezul nopții...*, pe care-l vom analiza acum mai de aproape — fără să mai ținem seama de altceva, în „Tabloul dramatic", decît de Prolog, adică de monologul lui Mureșanu, căci în fapt poemul nostru nu este decît un fragment din acest monolog.

*

Se bate miezul nopții... nu apare în versiune autonomă, desprinsă de context, decît în 1876, pe manuscrisul 2260, 117 și nu se va mai schimba, deoarece versiunea publicată de Maiorescu în 1883 este identică aceleia. Dar contextul din care a fost desprinsă *Se bate miezul nopții...*, și anume Prologul „Tabloului dramatic", a suferit unele modificări pe care le vom constata examinînd îndeaproape cele trei manuscrise care s-au păstrat.

Ceea ce caracterizează începutul primului manuscris, 2259, 28-28 v, din 1869, este abundența informațiilor pe care Eminescu le furnizează despre decor. Acesta este, spune el, *de-o romanticitate sălbatecă*. În fund, pe un deal, ruinele încă fumegînde ale unui sat ; mai aproape, turnul-clopotniță, vechi și negru, al bisericii și biserica însăși, mică și părăginită. În primul plan, un trunchi de copac putred pe care stă așezat Mureșanu. Scena se scaldă într-o galbenă lumină de lună. Cînd clopotul din turn sună cele douăsprezece bătăi care anunță miezul nopții, Mureșanu se ridică. El visează și meditează în timp ce totul doarme. Se gîndește la trecut, icoană barbară, și la viitorul acoperit de nori roșii de sînge. El deplînge destinul poporului român, mereu înlănțuit, victimă a cnutului, și constrîns să lucreze un pămînt care nu-i mai aparține.

Să reținem, pe lîngă această meditație patriotică, elementele propriu-zise lirice : mai întîi cele două-

sprezece bătăi de miezul nopții pe care Mureșanu le aude sunînd din turnul în ruină, apoi sentimentul foarte misterios pe care-l încearcă : sufletele nu mai intră și nu mai ies *prin a lumei vamă*. Lumina lunii nu pătrunde decît prin rare deschizături în aerul rece și des al nopții, asemenea speranței care se strecoară în inimile pline de amărăciune. Somnul, frate al morții, domnește peste lume și palida gîndire trece chiar prin țara acestei morți, își moaie aripa-i rece în visurile fericite și stropește fruntea lumii cu această aiasmă, — astfel se nasc fantezia și visele în minți și în suflete.

Așa se prezintă această suită confuză de imagini lirice care constituie, în definitiv, primul ansamblu din care vor fi extrase mai tîrziu cele șase versuri ale poemului *Se bate miezul nopții...*

Vom reține imediat două din aceste imagini. Mai întîi aceasta :

„Și prin a lumei vamă
Neci suflete nu intră, neci suflete nu ies." [4]

Ce este de fapt această vamă a lumii ? Se pare că Eminescu vrea să spună pur și simplu că universul încremenește, că nimeni nu moare și nici nu ajunge să se nască. Miezul nopții marchează parcă un timp de oprire.

Că această idee de vamă a lumii este legată de aceea a morții, sau cel puțin de cea a pasajului misterios între universul nostru și lumea cealaltă, — de unde vin ființele și spre care se întorc, — avem dovada într-o curioasă variantă a poemului *Glossă* : e vorba de două versiuni care apar chiar de la primul concept (ms. 2258, 173-173 v, vv. 68-69) datat din 1874 ;

„Drumul vieții pîn la vamă
Pe furiș de poți măsoară" [5]

---

4 Cf. Perpessicius, vol. I, p. 482, rîndurile 9-10.
5 Cf. Perpessicius, vol. III, p. 89.

Este posibil ca această asociație de idei între vamă și moarte să-i fi fost sugerată lui Eminescu de credința populară în vămile infernale prin care trebuie să treacă sufletele defuncților *(vămile văzduhului)*. Ceea ce se cuvine să reținem este că Eminescu situează „vama" nu dincolo de moarte, ci la nivelul morții și nașterii totodată.

A doua imagine, demnă și ea de reținut, este cea a gîndirii palide care, asemenea păsării din poveștile populare, își moaie vîrful aripii într-un fel de lac. Dar apa pe care o scoate nu este acea apă magică din care o picătură stinge o grămadă de jar, e o apă sfîntă, *aiasmă*, dădătoare de fantezie și de vis.

Vom reține în sfîrșit un detaliu : pe primul manuscris 2259, 28-28 v, Eminescu a tăiat cu creionul roșu primele șase versuri ale textului, probabil — ne spune Perpessicius — cînd le-a transcris, după modificare, pe ciorna următoare, 2254, 74 sq. Trebuie remarcat că acest grup de șase versuri a dobîndit parcă deja în mintea poetului un început de autonomie.

*

Manuscrisul 2254, 74 sq este precedat încă de indicații scenice.

Monologul lui Mureșanu începe prin aceeași imagine lirică : cele douăsprezece bătăi de miezul nopții răsună în inima de bronz a bătrînului turn. Dar iată că apare un element nou : stelele se înhamă la carul lunii blonde. Apoi Eminescu reia tema vămii, ușor modificată :

„Prin vămile veciei
...Nici suflete nu intră, nici suflete nu ies" [6]

O variantă a acestor versuri care, după Perpessicius, datează din anul următor (manuscrisul nostru

6 Ms. 2254, 74 sp., vv. 3, 5, Perpessicius, vol. III, p. 165.

este din 1871) ne permite să verificăm interpretarea pe care am dat-o mai sus :

„Și prin a lumei vamă
Nici vii(i) nu mai intră nici morții nu mai es"

E vorba deci într-adevăr de o oprire situată în centrul acestui circuit neîncetat al celor în viață care intră în lume și al celor morți care ies.

Continuarea manuscrisului nu aduce elemente noi.

*

Al treilea manuscris, 2283, 138 v, nu mai conține decît o indicație scenică cu totul sumară.

Primele opt versuri cuprind, ca și manuscrisele precedente, cele trei motive juxtapuse : bate de miezul nopții, — sufletele nu mai trec prin vama lumii, — somnul, fratele morții, atinge cu vîrful aripii sale fruntea celor care dorm.

Dar odată cu versul 9, începe o nouă desfășurare :

„Cînd totul doarme-n zvonul izvorului de pace
Un ochi e treaz în noapte, o inimă nu tace." [7]

Deja, în cea dintîi schiță, Mureșanu, deșteptat din somn și meditînd, contrasta cu restul lumii, pradă somnului. Meditația nu-l mai conduce aici la revoltă, la trezirea națională, ci la un fel de ataraxie sceptică, — la revelația extrem de curioasă a unei mobilități spirituale la jumătatea drumului între viață și moarte :

„Și azi îndrept aceleași crude-ntrebări la soarte
Ș-asamăn între-olaltă viață și cu moarte —
Și-n cumpăna gîndirii-mi nimica nu se schimbă
Căci între amîndouă stă neclintita limbă." [8]

---

7 Vv. 9-10.
8 Cf. Perpessicius. vol. III, p. 166, vv. 11-14.

Aici apare pentru prima dată în text această imagine, pe care o cunoaştem deja, a balanţei cu limba imobilă : o găsim într-adevăr în *Glossă*, în strofa a treia :

„Nici încline a ei limbă
Recea cumpăn-a gîndirii
Înspre clipa ce se schimbă
Purtînd masca fericirii" [9]

Ea apare deja în manuscrisul 2289, 43-46 al poemului *Glossă*, datat de Perpessicius din preajma lui 1876, adică chiar anul în care, tot după Perpessicius, este redactat manuscrisul nostru 2283, 138 v. Este imposibil de negat că în această perioadă imaginea balanţei imobile, asociată cu ideea unei întreruperi a gîndirii, întrerupere voluntară, semnul unui refuz pesimist de a alege, îl obsedează pe Eminescu. În *Glossă* nu trebuie aleasă clipa care trece, în *Mureşanu* eroul se arată indiferent faţă de alegerea între viaţă şi moarte, pentru că soarta poporului român este foarte nefericită.

Cunoaştem într-adevăr întrebările patetice pe care patriotul Mureşanu le adresează destinului. Ele figurează, amplu dezvoltate, în manuscrisul iniţial (2259, 28, versurile 26-27) :

„Decis-ai oare, Doamne, ca în etern să fie
Românu-n lanţuri crude ?..." [10]

Şi aceste întrebări se transformau aici în dorinţa ca Dumnezeu să acorde poporului român mai degrabă o moarte definitivă decît o „viaţă moartă".

---

9 Ms. 2282, 103-105, vv. 17-20, Perpessicius, vol. III, p. 100. (Din cauza termenului *purtînd*, preferăm să citîm acest pasaj după unul din ultimele manuscrise ale lui Eminescu, decît după ediţia remaniată a lui Maiorescu).

10 Cf. Perpessicius, vol. I, p. 484, vv. 26-27.

*

Începînd cu manuscrisul 2260, 117, sursă a textului publicat de Maiorescu (în afară de cîteva schimbări neînsemnate de punctuație), intervine o bruscă modificare : fragmentul devine autonom. Nu mai este vorba de un monolog rostit de un erou simbolic. Este o meditație pe care Eminescu o ia pe seama sa.

În plus, exceptînd primul și ultimul element, textul își schimbă semnificația generală : primul element rămîne tot aluzia la cele douăsprezece bătăi de miezul nopții care introduc, în manieră romantică, reveria poetului. Ultimul element este tot imaginea balanței în echilibru, imagine care vine direct de la ultima schiță și care este transcrisă aproape intactă.

Între aceste două elemente se înscriu acum trei versuri care sînt absolut noi, în ciuda similitudinilor exterioare care le leagă încă de prima lor formă.

„Vama lumii" nu mai este decît „vama vieții", iar vameșul este aici un personaj neașteptat, somnul :

„Și somnul, vameș vieții, nu vrea să-mi iee vamă" [11]

Astfel, poetul nu adoarme de loc. Dacă vameșul vieții eșuează, e rîndul morții să-și pună în joc norocul [12]. Și ce vrea ea ?

Aici intervin două versuri misterioase, pe care le cunoaștem deja, dar pe care le-am înțelege greșit în noul lor context, dacă n-ar exista un fel de comentariu explicativ în strofa a treia din *Glossă*, citată mai sus. Iată aceste două versuri :

„Pe căi bătute-adesea vrea moartea să mă poarte,
S-asamăn între-olaltă viață și cu moarte" ; [13]

---

11 V. 2.

12 Vom nota că intervenția morții nu are nimic care să surprindă, ea venind aici după o aluzie la somn. Deja, în versul 14 din „Mureșanu" (Perpessicius, vol. I, p. 482), citim formula semnificativă : *somnul, frate-al morții.* Să notăm în treacăt că acest somn are *ochii plini de-eres*, deoarece este dătător de vise (Perpessicius, vol. IV, p. 298, v. 4).

13 Vv. 3-4.

E greu să le interpretăm altfel decît în modul următor : ca de obicei, ideea morții îl hărțuie pe gînditor. Ea este cea care îi sugerează să măsoare cît îi mai rămîne din viață, să compare cît a trăit cu cît îi mai rămîne de trăit. Dar de data aceasta poetul rezistă. Docil el însuși sfatului pe care-l dă în *Glossă*, nu lasă balanța gîndirii sale să-și încline limba înspre clipa trecătoare. El nu cedează tentației unui calcul zadarnic. Nu va număra momentele pe care le-a trăit deja și nu le va compara suma cu cea a momentelor care îi rămîn de trăit pînă la vama finală. Între viață și moarte limba balanței rămîne nemișcată. Gînditorul se instalează de bună voie în perenitatea clipei prezente.

*

Acesta ar fi sensul cam esoteric al celor șase versuri pe care Maiorescu le-a găsit printre hîrtiile lui Eminescu și pe care le-a publicat dîndu-le pur și simplu ca titlu primul emistih.

Oare Eminescu le-ar fi rezervat o soartă asemănătoare ? E posibil ca poetul să fi atribuit un oarecare preț acestui scurt „moment" filozofic, ieșit printr-o „butășire" (fenomen întîlnit de mai multe ori în opera sa) dintr-un poem deja vechi. Metamorfoza în sine, sensul nou pe care-l lua scurtul extras o dată desprins din contextul său, și mai ales despărțit de el prin intervalul anilor, putea de asemenea să nu-l lase indiferent pe Eminescu.

Dar mai este ceva. *Se bate miezul nopții...* conține o schițare rapidă a acestei filozofii a duratei, — intrarea într-un fel de ataraxie — care, am văzut, aduce o soluție angoasei pesimiste a timpului fugar. E de remarcat că această indiferență senină [14], acest refuz

14 O dovadă prețioasă că exegeza noastră nu se îndepărtează de adevăr ne este dată de un foarte curios detaliu — detaliu care se va vedea cît ne este de util : personajul „anul 1848" este înlocuit cu „Mors", Moartea, în preambulul manuscrisului 2254, 74 sq. din 1871. Or, tot pe acest manuscris,

al unei opțiuni între moarte și viață, au fost atribuite la început unui personaj, Mureșanu, care își pierde speranța și consideră viața la care este condamnat poporul său la fel de mizerabilă ca o moarte. Această libertate a indiferenței, dacă se poate spune astfel, această lipsă de opțiune între viață și moarte, care oferea la început o anumită soluție unui naționalism deznădăjduit, devine nu o soluție oarecare, ci un fel de doctrină. Să ne gîndim la legăturile ce unesc pesimismul naționalist al lui Eminescu — care nu este incompatibil cu un spirit de luptă patriotic — și pesimismul său psihologic, și vom înțelege de ce cele șase versuri din *Se bate miezul nopții...* au fost păstrate cu atîta grijă de autor însuși. După părerea noastră, acest mic text constituie un prețios jalon în istoria gîndirii lui Eminescu și a filozofiei sale despre timp.

CU MÎNE ZILELE-ȚI ADAOGI...

Nu s-ar putea nega că poemul *Cu mîne zilele-ți adaogi...* este de inspirație schopenhaueriană. „Aforismele" filozofului german au fost publicate în Convorbiri literare, — traduse în românește de Maiorescu, — în 1876, adică cu un an înainte ca Eminescu să redacteze prima schiță a poemului său. Mai mult, spre sfîrșitul vieții sale lucide, Eminescu a fost invitat de Maiorescu însuși să traducă în versuri românești citatele versificate pe care Schopenhauer le inserează în opera sa, în vederea unei noi publicații a acestor „Aforisme" [1].

---

la o dată (1879) pe care Perpessicius o stabilește după culoarea cernelei (vol. V, p. 254), Eminescu adaugă lîngă cuvîntul „Mors" glosa *Indiferențialul*, care glosă este făcută și mai explicită prin cuvîntul *Nirvână*, pus între paranteze.

1 Cf. Perpessicius, vol. III, p. 166 și extrasul pe care acesta îl publică din observațiile făcute de T. Vianu în *Poezia lui Eminescu*.

Orice probă suplimentară pentru a convinge că Eminescu a suferit într-adevăr influența filozofului din Frankfurt este inutilă.

Un poem cum este *Cu mîne zilele-ți adaogi...* poate fi privit de la un cap la altul ca o ilustrație poetică a temelor familiare lui Schopenhauer.

Dar dacă analiza similitudinilor nu mai este necesară, cea a deosebirilor nu ar fi oare oportună ? Lipsește într-adevăr mult pentru ca piesa *Cu mîne zilele-ți adaogi...* să fie o filozofie schopenhaueriană cu totul ortodoxă. Vom încerca să demonstrăm acest lucru analizînd cele patru manuscrise pe care le publică Perpessicius [2]. Ele se eșalonează de-a lungul a numai doi ani și nu se observă de la unul la altul diferențe importante. Putem totuși nota că unele elemente din aceste patru variante nu au fost păstrate în versiunea definitivă și tocmai aceste eliminări vor reține interesul nostru. Apar în schimb alte elemente care merită și ele atenția.

*

Un lucru frapează la citirea primului manuscris (2262, 182–181 v) : abundența termenilor care-l desemnează pe Dumnezeu : *Dumnezeire* sau *Domnul* în versurile 1, 4, 6, 22 și 23. Putem afirma fără ezitare că Schopenhauer, filozof ateu, nu și-ar fi recunoscut discipolul într-un poet care vorbește astfel de Dumnezeu.

E de remarcat că aceste notații dispar în mod progresiv în manuscrise : textul publicat nu mai conține nici una. S-ar zice că Eminescu a ținut să „laicizeze" textul. Dar nu a mers pînă la capătul acestui efort și vom nota că strofa finală – care apare pentru prima dată în penultima versiune, 2260, 37–38 v, datată din 1879 – conține o formulă cu totul religioa-

2 Ms. 2262, 182-181 v ; 2259, 347-349 ; 2261, 89 v ; 2260, 37-38 v. Manuscrisul 2260, 239-240, care datează din 1879, este aproape identic cu textul publicat de Maiorescu.

să ca aspect și foarte îndepărtată de doctrina lui Schopenhauer :

„Priveliștile sclipitoare,
Ce-n repezi șiruri se dișteru,
Repaosă nestrămutate
Sub raza gîndului etern." [3]

Or, tocmai această idee a unui gînd divin imuabil, opus efemerului, variabilului, instabilului se află la originea întregii meditații. Ea este, dacă se poate spune, primul său nucleu.

Strofa 1, care va rămîne aproape intactă în primele patru variante și care va dispare în textul publicat, definește în termeni foarte clari contrastul metafizic între Cel Veșnic și creatura sa :

„Ce-atribuiți Dumnezeirii
Al gîndurilor proprii chaos
Tot ce naște, aleargă, piere
E-n ochii Domnului repaos." [4]

Mai mult, schița a patra oferă pentru primele două versuri această versiune :

„De ce mustrăm Dumnezeirea
Cu al gîndirii noastre chaos" [5]

Așadar, trebuie nu numai să-l disculpăm pe Dumnezeu de haosul în care ne zbatem, dar și să-l con-

---

3 Vv. 29-32. Această ultimă strofă reține atenția prin faptul că ea se adaugă poemului de îndată ce strofa 7 a venit, ca un ecou, să reia strofa 1 cu care se identifică. Se constată că Eminescu se gîndea de mult la o structură caracterizată prin reluarea, la sfîrșit de poem, a strofei inițiale. Astfel, în a doua schiță 2259, 347-349, strofa 7 este un ecou al strofei 1. Trebuie deci ca el să fi dat acestei strofe din textul publicat o valoare deosebită, pentru a merita să fie inserată ca supliment la sfîrșitul poemului, cu riscul de a rupe structura echilibrată prevăzută inițial.

4 Ms. 2262, 182-181 v, vv. 1-4, Perpessicius, vol. III, p. 169.

5 Ms. 2260, 37-38 v.

sideräm ca instalat în imuabil : ceea ce pentru noi se schimbă nu e pentru el decît repaus.

Poemul dezvoltă apoi, pornind de la acest contrast fundamental, o întreagă serie de antiteze — dintre care unele ne sînt deja cunoscute — și care sînt oricum, numai schopenhaueriene nu, ca spirit.

Căci, în sfîrșit, această afirmație :

„Cu mîne zilele-ți adaogi
Cu ieri viața ta o scazi"

chiar dacă este urmată de o alta :

„Și ai cu toate astea-n față
De-a pururi ziua cea de azi."

nu face decît să insiste asupra divizării duratei, sursă de neliniște, creatoare de zile de ieri, care se înmulțesc, și de zile de mîine, al căror număr scade.

Desigur, a aprecia incomparabila valoare a prezentului, pe care-l ținem viguros în mîini, este un leac împotriva desperării, dar Schopenhauer nu concepuse doctrina sa despre timp ca un mijloc de a depăși neliniștea romantică sau ca o interpretare optimistă a vieții umane.

Aceasta este a doua „nepotrivire" care-l îndepărtează pe Eminescu de maestrul său.

Așa cum voința de a trăi irațională, care pentru Schopenhauer este principiul primar al lucrurilor, nu are nimic comun cu un „gînd etern" și nici cu o Divinitate, cu un Domn, tot așa afirmația că numai *prezentul* este real nu vrea să fie o consolare pentru omul neliniștit că se simte efemer, ci e prezentată de Schopenhauer ca o dogmă filozofică în care orice speranță a unei nemuriri conștiente, optimiste, este exclusă.

Se pare că Eminescu a extras din această dogmă doar ideea că fixîndu-și privirea asupra prezentului, renunțînd cu hotărîre să trăiască din numărarea perpetuă a zilelor trecute și a zilelor viitoare, omul are

o oarecare şansă să scape de angoasă. Nu mai este vorba aici de o constatare filozofică, ci de o voinţă de indiferenţă faţă de timpul care se scurge, voinţă simbolizată, am văzut mai sus, de imaginea lirică a balanţei în echilibru.

De altfel, pentru Eminescu, această preeminenţă a prezentului nu este bazată numai pe permanenţa divinităţii, pe „repaosul" divin. Creaţia însăşi, pentru cine ştie să o vadă, oferă trăsături de stabilitate în incoerent, de unitate în diversitate.

Aici, Eminescu foloseşte încă unele imagini care aparţin lirismului filozofic al lui Schopenhauer, dar le îndepărtează într-o oarecare măsură de semnificaţia lor iniţială.

Aşa este faimoasa alegorie a soarelui. Schopenhauer, considerînd absurdă teama de moarte, îl compară pe omul care se teme că va muri — că va fi lipsit de acest *prezent* care este realitatea unică — cu soarele care s-ar plînge că este ameninţat de crepuscul. Noaptea nu este decît o prezenţă cu totul relativă în comparaţie cu veşnicia soarelui.

Eminescu împrumută imaginea. El îi dă o foarte bogată valoare de simbol : soarele moare aici pentru a renaşte în altă parte. Şi, mai mult, după acest model el inventează numeroase alegorii, toate bazate pe aceeaşi opoziţie : ceea ce pare că trece rămîne. Ceea ce pare numeros este unul. Cînd o realitate dispare, o alta o înlocuieşte. Şi această temă aproape că se contaminează cu aceea a echivalenţei formelor fiinţei, a reînnoirii lor continue după legile unui soi de metempsihoză. Aceasta este, cum am văzut, „doctrina" care stă la temelia meditaţiei din *Împărat şi proletar* şi care-şi găseşte o definiţie clară în textul *Archaeus* sau în poemul postum *Ta twam asi*.

Astfel, cînd un om moare, un altul îi ia locul. Omul care moare este soarele care apune. Omul care se naşte este soarele care răsare :

„Cînd unul trece, altul vine
În astă lume a-l urma,
Precum cînd soarele apune
El și răsare undeva." [6]

Sîntem departe aici de o simplă meditație asupra valorii relative a duratei. Nu mai este timpul cel în cauză, ci spațiul, sau mai curînd obiectele care ocupă spațiul, realitățile lumii, oameni și lucruri.

Printr-o exploatare extremă — dacă se poate spune astfel — a comparației inițiale, Eminescu ajunge să înșiruie, ca într-un delir verbal, o întreagă suită de noi comparații : coerența lor pare îndoielnică la prima vedere. Ce semnifică aceste valuri care par diferite și care curg peste același vad, și, invers, aceste frunze care sînt aceleași și care aduc alte toamne ? Într-adevăr, trebuie să înțelegem că nici vadul, nici valurile, nici toamna, nici frunzele nu sînt altele. Toate aceste realități aparțin unui univers închis, aproape nediferențiat. Iluzia care ne face să credem că obiectele apar în spațiu în număr nelimitat, și printr-o reînnoire continuă, este aceeași care ne face să credem în divizarea duratei. Așa cum prezentul eclipsează prin perenitatea sa ziua de ieri și ziua de mîine, tot așa realul este compact și nu apare fărîmițat decît în ochii celui neinițiat [7].

Aceasta este doctrina lui Eminescu. Ea se află foarte departe de cea a lui Schopenhauer. Sau mai degrabă, — și prin aceasta îi rămîne înrudită, — ea constă în a transpune în planul universului nostru caracteristicile pe care Schopenhauer le atribuia forței obscure, voinței tainice de a trăi, care este realitatea ultimă a lucrurilor.

Dar Eminescu nu a dus pînă la capăt această transpunere îndrăzneață. Pentru Schopenhauer nu

---

6 Strofa 2.

7 În variantele *Luceafărului*, cum am văzut, această temă a permanenței universale într-o reînnoire iluzorie era abundent tratată. Cf. mai sus, p. 361.

există nimic în afara monstruoasei voințe de a trăi irațională. Pentru Eminescu, nu numai că unitatea este reală, dar ea este și gîndită de o ființă exterioară lumii, aceea care se chema *Domnul* în schițe și care a devenit *gîndul etern* în ultima redactare.

Iată în ce măsură *Cu mine zilele-ți adaogi...* este încă un poem schopenhauerian. A nega că Eminescu a suferit la început influența maestrului său ar fi absurd. Dar nu este lipsit de importanță să măsurăm imensa distanță care va despărți curînd gîndirea maestrului de cea a discipolului său.

Într-adevăr, Eminescu era mult prea poet pentru a-și închide lirismul într-un sistem construit. Pe de altă parte, propria sa filozofie este, pentru același motiv, atrăgătoare și ia adesea aspectul unui sincretism : vechile credințe se nivelează sub gîndirea momentului.

Iată de ce nu trebuie niciodată să facem o apreciere pripită în legătură cu influențele pe care le suferă Eminescu. Ele nu explică decît în mică măsură geneza operelor sale. *Cu mine zilele-ți adaogi...* aduce o dovadă greu de respins despre prudența care se impune.

PESTE VÎRFURI...

Din acest scurt poem de trei strofe posedăm șase redactări, datate toate de Perpessicius din 1876.

Dar trebuie să căutăm mult mai în urmă în ciornele lui Eminescu, dacă vrem să descoperim prima apariție a acestei teme a cornului, atît de bogată în semnificații.

Dacă cronologia lui Perpessicius este exactă, cea dintîi mențiune a acestui motiv datează din epoca vieneză, din jurul anului 1872. În versurile 35–36 din manuscrsiul 2284, 30 v–31 v, premergător poemului *Făt-Frumos din tei*, citim :

„Flori de tei el poartă-n păru-i
Şi la şold un corn d-argint" [1]

Este vorba de Făt-Frumos care o întîmpină pe Blanca cea fugară. Sunetele pe care le scoate din acest instrument creează vraja misterioasă de care se lasă ispitită tînăra fată.

Vom reţine de asemenea, din acelaşi text, versul 52 :

„Luna trece peste vîrfuri"

Ceea ce dovedeşte că cele două elemente esenţiale ale poemului, decorul silvestru şi vraja melodiei, se află de mult reunite în mintea poetului [2].

O primă schiţă coerentă a poeziei *Peste vîrfuri* o găsim în fragmentul 2283, 153 v. Ea este redactată în marginea versurilor 105–108 din manuscrisul poemului *Călin* 2262, 105–109 :

„De cînd codrul, dragul codru, scuturîndu-şi frunza toată
Îşi deschide-a lui adîncuri, faţa lunei să le bată,
Firea-i tristă, vîntu-n toane sperios vo creangă farmă
Singuratice izvoare fac cu valurile larmă" [3]

Astfel, *Peste vîrfuri* poate fi considerat pe bună dreptate ca fiind un poem desprins din *Călin*, aşa cum este *Lacul*. Şi, la fel cum am făcut cînd am analizat *Lacul*, vom observa cu cea mai mare atenţie în care moment din *Călin* ia naştere fragmentul 2283, 153 v : acest lucru se întîmplă la începutul penultimului episod. Călin se întoarce după şapte ani de absenţă. El se apropie de coliba unde trăieşte, împreună cu copilul, tînăra fată pe care a iubit-o. Peisajul este deci un peisaj de întîlnire, de promisiune

1 Perpessicius, vol. I, p. 363.

2 Mai devreme decît crede Perpessicius, care constată doar în ms. 2283, 153 v prima „contaminare" a celor două motive. Cf. Perpessicius, vol. I, p. 429.

3 Cf. Perpessicius, vol. I, p. 404.

de dragoste : este același „stil" de peisaj ca și cel care încadrase întîlnirea dintre Blanca și Făt-Frumos din tei.

Elementele sînt tradiționale : foșnetul frunzișului, lumina lunii, susurul izvoarelor, sunetul cornului. Acest sunet al cornului, care nu conține nici o tristețe în *Făt-Frumos din tei*, este pătruns acum de o vagă nostalgie :

„Mai avea-voi oare parte
De-al tău glas, iubite corn ?" [4]

Detaliu important de notat : în acest fragment, provenit direct din *Călin*, tonul devine personal, la fel ca în *Lacul*. Totul se petrece ca și cum poetul, redactînd epopeea idilică a lui Călin, ar reveni brusc la sine însuși, ar medita asupra propriei nefericiri și ar invidia fericirea eroului său, fericire care lui îi este interzisă. Cele două versuri pe care le-am citit nu dobîndesc întreaga lor semnificație, decît dacă traduc într-adevăr nostalgia poetului după o fericire a iubirii imposibilă sau pierdută, — simbolizată de întîlnirea în pădure și de muzica îndepărtată care-i dă un plus de farmec.

*

Găsim aceeași tonalitate în unele variante pregătitoare ale *Povestei Teiului* — a cărei înrudire cu *Făt-Frumos din Tei* ne este cunoscută — unde strofele din *Peste vîrfuri* sînt și mai precis schițate.

Aceste manuscrise 2283, 84–81 v, și 2306, 75–81 + 63+74 și variantele lor datează, după Perpessicius, din 1876–1877 și sînt aproape contemporane cu primul grup de schițe din *Peste vîrfuri*.

Tema cornului se îmbogățește pe neașteptate. Mai întîi, cîntecul său anunță idila, întocmai ca altădată :

4 Ms. 2283, 153 v, vv. 19-20.

„Pătrunzînd prin glas de ape
Sun-un corn cu-nduioșare" [5]

Și acest sunet o trezește pe Blanca din vis. Apoi, cînd cei doi îndrăgostiți dispar în depărtare, cornul se face din nou auzit :

„Se tot duc, se duc mereu
Trec în umbră, pier în vale
Iară cornul plin de jale
Sună dulce, sună greu" [6]

Această muzică nu numai că încadrează idila, inaugurează întîlnirea misterioasă și o însoțește apoi în desfășurarea ei, dar și creează prin ea însăși o atmosferă de tristețe, de durere :

„Cintec blînd și mîngîiet
Al durerilor deșarte" [7]

citim într-o variantă a strofei imediat următoare.

Alt domeniu care subliniază de asemenea importanța nouă a temei „muzicale" : Eminescu se străduiește să redea impresia lăsată de sunetul care se îndepărtează :

„Mai departe — mai departe —
Mai încet — tot mai încet" [8]

și acest distih va apare cu regularitate în aceiași termeni în cea mai mare parte a redactărilor poemului *Peste vîrfuri.*

*

Redactările autonome ale acestui poem sînt, cum am spus, în număr de șase. Fiecare din ele se compune din trei strofe, în afară de a doua, care nu are decît două și de a patra, care numără patru. Strofa

---

5 Ms. 2306, 75-81, vv. 53-54, Perpessicius, vol. II, p. 34.
6 Ms. 2306, 75-81, vv. 101-104.
7 Perpessicius, vol. II, p. 38, vv. 105-106.
8 Ms. 2306, 75-81, vv. 107-108.

suplimentară, care nu apare în versiunea publicată, conținea aluzia, deja examinată, la „vîntul spărios" care farmă o creangă și la susurul izvoarelor. Celelalte trei strofe exprimă melancolia sunetului pe care-l scoate cornul, poezia rezonanțelor care se îndepărtează tot mai mult și piesa se termină printr-o întrebare nostalgică : „Mai suna-vei dulce corn — Pentru mine vreodată ?"

Maiorescu a ales pentru ediția sa unul din cele șase texte, acela pe care-l găsim publicat în Perpessicius în poziția a cincea.

Este greu de știut dacă alegerea lui Maiorescu s-a oprit asupra textului pe care l-ar fi preferat Eminescu însuși.

După opinia lui Perpessicius[9], poemul în șase strofe din manuscrisul „colateral" lui *Călin*, 2283, 153 v, este contemporan cu cele șase redactări ale poeziei *Peste vîrfuri*, așa încît ne putem întreba dacă Eminescu nu ar fi dat piesei *Peste vîrfuri* o dezvoltare mai mare, aceea a poemului în șase strofe, — care, de altfel, apare într-o formă foarte îngrijit elaborată : rimele sînt bogate, strofele se echilibrează între ele printr-un sistem de corespondențe destul de subtil. Strofele 2, 4 și 6 prezintă într-adevăr același conținut și par să introducă o temă de acompaniament în surdină.

Că această redactare trădează o preocupare de construcție savantă și complexă, proba materială ne este dată de unele încercări de rime care figurează pe fila vecină a manuscrisului nostru. Eminescu înșiruie pe verticală aceste finaluri de vers : *bate-mi, vatemi, anatemi, patemi, cîte-mi, arate-mi* — rime foarte bogate și curioase, trădînd o preocupare și o căutare care ne sînt bine cunoscute.

Nu este lipsit de interes nici faptul că aceste încercări se învecinează cu o variantă a strofei 1 din

9 Cf. vol. I, p. 429.

același manuscris 2283, 153 v, variantă care ne face să ne gîndim imediat la *Mai am un singur dor* :

„Visătoare trece luna
Vintul bate-n negre cetini
Codrii-mi sună vechi prieteni
Sun'izvoarele într-una" [10]

Rimele *cetini, prieteni* ca și rima *patemi* asociată cu un cuvînt mărit prin posesivul enclitic *cate-mi* (mai tîrziu *singurătate-mi*), ne spulberă toate îndoielile : sîntem într-adevăr în climatul foarte specific poemului *Mai am un singur dor*, caracterizat printr-o melancolie sfîșietoare.

Textul pe care l-a publicat Maiorescu marchează un nou moment de recul în această tendință, — numai dacă alegerea celor trei strofe simple și clare nu s-ar datora realmente lui Eminescu însuși : ea ar traduce atunci preocuparea de a nu diminua emoția lirică prin strălucirea unei forme exterioare prea rafinate.

*

Este de asemenea evident că textele din acest ciclu *Peste vîrfuri* sînt impregnate de o dublă tristețe, iubirea și moartea totodată.

Faptul că sunetul cornului se leagă de un sentiment de iubire e imposibil de negat : ultimul text pe care-l publică Perpessicius (ms.(2275, 61–63), un scurt pasaj din piesa *Bogdan-Dragoș*, aduce o nouă dovadă. Lucru curios, nostalgia sunetului îndepărtat este atribuită aici unui personaj feminin, *Anna* : ea se află la fereastră, pădurea este aproape, luna e strălucitoare. *Anna* ascultă cîntecul melancolic. Ea exclamă :

„O tu ! răsună numai și sufletu-mi răpește
Simt inima în pieptu-mi cum tremură și crește"

---

10 Vol. I, p. 429.

Și acest limbaj, îl recunoaștem imediat :

„Privirea-mi arde, sufletul îmi crește"

citim în versul final din *Sunt ani la mijloc.*

Dar sunetul cornului încetează și tînăra fată, rămînînd la fereastră în lumina lunii, își desface părul și suspină :

„De ce taci cînd fermecată
Eu spre tine mă întorn ?
Mai suna-vei dulce corn
Pentru mine vreodată ?" [11]

Dar, fie că este vorba de un personaj feminin sau de poetul însuși, această melancolie a iubirii se nuanțează cu o tristețe de moarte. Examinarea variantelor este foarte revelatoare. Formula :

„Sufletu-mi nemîngîiet
Îndulcind cu dor de moarte" [12]

din textul ales de Maiorescu, nu este decît traducerea discretă și parcă atenuată a unui sentiment care se exprima în alte locuri cu mai multă vigurozitate :

„Sună-mi, sună pîn la moarte
Melancolic glas de corn" [13]

sau :

„Întristînd adînc de moarte
Sufletu-mi nemîngîiet" [14]

sau încă :

„Sufletu-mi nemîngîiet
În adîncu-i dor de moarte" [15]

---

11 Vv. 9-12.
12 Vv. 7-8.
13 Ms. 2283, 140 v, vv. 7-8.
14 Ms. 2283, 107 v, vv. 7-8.
15 Ms. 2254, 114 (variantă din 2275, 61-63), vv. 7-8.

Această dorință de moarte nu este o temă romantică gratuită. Ea este legată, cum era de prevăzut, de o anumită amărăciune, izvorîtă din regretul iubirii pierdute și dintr-un alt regret, foarte apropiat de cel precedent, acela al tinereții trecute :

„Cîntăreț nemîngîiet
Tinereților deșarte"

spune strofa 2 din manuscrisul 2283, 101–100 v, și această notație este precizată de variantele manuscrisului în cauză :

„Liniștit, nemîngîiet
Ca durerile-mi deșarte"

acest ultim vers avînd de asemenea forma :

„Ca dureri de-amor, deșarte"

sau :

„Vorbitor nemîngîiet
Al iubirei dulci, deșarte"

toate, variante foarte semnificative și care ne permit să alăturăm poemul *Peste vîrfuri* nu numai ciclului „veronian" în general, dar chiar unui „moment" precis din acest ciclu, – moment bucureștean, în care poetul încearcă nostalgia idilei cîmpenești, durerea iubirii amenințate și a tinereții pierdute.

SOMNOROASE PĂSĂRELE

Acest scurt poem de patru strofe, sub ultima sa formă, și anume manuscrisul 2261, 300 pe care-l publică Maiorescu și care a fost recopiat cu grijă de Eminescu însuși, datează din preajma anilor 1881–1882. Posedăm în plus două schițe pregătitoare (ms. 2277, 90 și 2277, 95), amîndouă din 1880 și o variantă în șapte strofe (ms. 2277, 94), din 1881–1882.

Nu este lipsit de interes să notăm că structura acestei bucăți trădează un anumit efort de varietate și de originalitate în prezentare : al patrulea vers din fiecare strofă este un emistih, o scurtă exclamație sub formă de urare : *Noapte bună !, Dormi în pace !, Somnul dulce ! Noapte bună !* pentru a doua oară.

Criticii români s-au întrecut în a descoperi „izvoarele" care să explice urarea *Noapte bună !* sau aluzia din versul 9 :

„Trece lebăda pe ape"

ca și cum Eminescu n-ar fi putut inventa singur „Noapte bună !" sau n-ar fi putut cunoaște lebede decît prin intermediul literaturilor din Occident [1].

Aceste cercetări sînt inutile. După părerea noastră, este mai important de reținut că Eminescu, către anii 1880, se străduiește să reînnoiască într-o anumită măsură forma strofică a poemelor sale.

Vom remarca, de asemenea, că acestui efort nu-i corespunde o bogăție a inspirației realmente nouă. Totul se petrece ca și cum Eminescu n-ar putea să toarne într-o formă iscusită și savantă din punct de vedere tehnic, dacă nu artificială, decît o poezie destul de lejeră ca ton și fără mare profunzime.

Mai mult chiar, somnul florilor în grădină, feeria nopții, mîndra lună ne apar ca tot atîtea reminiscențe pe care Eminescu le împrumută de la Eminescu. Aceste teme uzate, și de o certă banalitate, sînt tratate aici cu o dulcegărie prin care poetul nostru se arată a fi moștenitorul unei tradiții românești ce urcă pînă la autorii de elegii de la începutul secolului.

Totuși, cititorii familiarizați cu lirismul lui Eminescu pot să descopere în aceste cîteva versuri, în ciuda facilității lor dulcege, notații precise care apropie meditația de un întreg ciclu deja cunoscut. Suspinul

1 Cf. Perpessicius, vol. III, p. 180.

izvoarelor și tăcerea codrului nu sînt teme indiferente la Eminescu, iar aluzia la lacul unde înoată lebăda, între trestii, este și ea bogată în ecouri. Ultimele versuri, în sfîrșit, care unesc strălucirea lunii, feeria ei, cu sentimentul unui vis universal, traduc pe un ton lejer o temă veche și de importanță majoră.

*

Ceea ce este foarte interesant de cercetat în legătură cu *Somnoroase păsărele...* nu este numai textul publicat și variantele sale imediate, ci și un manuscris, 2277, 94, pe care Perpessicius îl numește „colateral". El îl datează din anii 1881—1882, considerîndu-l deci contemporan cu ultima redactare a textului.

La exterior, factura este aceeași ca în *Somnoroase păsărele...*, dar inspirația este cu totul diferită și la prima vedere se pare că această poezie nu este *de aproape înrudită*, cum zice Perpessicius, cu cealaltă, decît prin factura ritmică. Piesa începe printr-o feerie de carnaval venețian cu măști și chitare. Apoi, după cît se poate discerne (manuscrisul este neterminat la mijloc), ne este arătată o ceartă între două personaje care, din afară, manifestă unul față de altul o prietenie prefăcută.

În sfîrșit, intervine împăcarea sub umbrarul de viță de vie. În acest timp „rozele durerii" s-au amestecat „printre rîs".

Ceea ce trebuie reținut este că *Somnoroase păsărele...* reprezenta la început al doilea *moment* dintr-un fel de mică dramă sentimentală și că Eminescu, cu un tact și o discreție incontestabile, face să dispară primul moment, marcat de prea multă afectare. El nu păstrează decît impresia de pace, de somn, de noapte liniștită. Și acest final, desprins de ansamblul din care făcea parte la început, își dobîndește autonomia de moment liric schițat parcă pentru plăcerea autorului, de cîntec dulce și grațios care se susține singur și nu mai trebuie asociat cu nimic.

Poemele de acest gen, tratate ca tot atîtea scopuri în sine, sînt destul de rare în opera lui Eminescu pentru a considera necesar să insistăm asupra acestuia. Faptul că însăşi această *gratuitate* nu a existat iniţial, ci a fost obţinută printr-un sacrificiu, prin mutilarea voită a unui proiect cu totul diferit la început, face din *Somnoroase păsărele...* o poezie cu atît mai demnă de atenţie şi de interes.

DE-OR TRECE ANII...

Cînd studiem îndeaproape manuscrisele poemului *De-or trece anii...*, ne dăm seama că aceste patru strofe, din care posedăm variante grupate în şase manuscrise (în total aproape treizeci de strofe — fără a mai socoti redactarea finală pe care s-a bazat Maiorescu), nu au avut totdeauna caracterul unui madrigal destul de lejer şi oarecum superficial.

E de remarcat că, la început, către anii 1881—1882, — ghidîndu-se după cronologia stabilită de Perpessicius [1] — Eminescu îşi redactase poemul sub forma unei adresări către o femeie. Apoi, în anul următor, acest text este pus la persoana a treia. Lucru curios, la această schimbare corespunde şi o diferenţă de ton. Primele două manuscrise sînt de o inspiraţie gravă, aproape patetică. Citim :

„De ce atîta suferinţă
De ce etern te-aş tot vedè..." [2]

şi ceva mai departe :

„In respirarea ta cea sfîntă
E-atîta farmec şi parfum" [3]

---

1 Cf. Perpessicius, vol. III, p. 183.
2 Ms. 2277, 82, a doua redactare, vv. 1-2.
3 *Ibid.*, prima redactare, vv. 5-6.

sau încă :

De-aceea vecinic plin de jale
Eu bat mereu același drum"... [4]

Aceste cuvinte : *etern, sfîntă, vecinic* vor dispare toate în versiunile ulterioare. Dar nu e lipsit de interes să precizăm că la început ele figurează într-un text care are aspectul unui mesaj personal. Nu este de asemenea lipsit de interes să stabilim o apropiere între *De-or trece anii* și poemul *Sunt ani la mijloc*, care este și el adresat femeii iubite. Lucru curios, aici ca și acolo, avem de-a face cu o meditație asupra scurgerii timpului, (transparentă prin chiar titlul poemelor), care inaugurează desfășurarea lirică, iar inspirația, la rîndul ei, se traduce prin termeni împrumutați din vocabularul religios, cum este cel de *sfînt*, bunăoară :

„Din ceasul sfînt în care ne-ntîlnirăm"

citim în versul 2 din *Sunt ani la mijloc.*

Poate caracterul acestei iubiri, marcată la nașterea ei de un semn cvasi-sfînt, explică faptul că poetul o poartă în sine ca pe un mister greu de elucidat și căruia i se potrivesc, asemenea unei mărturisiri a neputinței de a înțelege, formulele enigmatice *nu știu ce* sau *nu știu cum.*

Începînd cu momentul în care poetul nu se mai adresează direct femeii iubite, ci vorbește de ea la persoana a treia, textul se „laicizează", dacă se poate spune astfel. In versiunea 2261, 301 nu mai rămîne decît o ușoară urmă din tonalitatea precedentă. Ea va fi păstrată în manuscrisul publicat de Perpessicius :

„In taina farmecelor sale
E-un „nu știu ce" și-un „nu știu cum" [5]

---

4 *Ibid.*, a doua redactare, vv. 13-14.
5 Vv. 15-16.

dar acest cuvînt *taină* nu mai e suficient pentru a recrea ambianța inițială.
Versurile :

M-a fermecat cu vro scinteie
Din clipa-n care ne văzum ?" [6]

dacă le confruntăm cu cel pe care tocmai l-am citit :

„Din ceasul sfînt în care ne-ntilnirăm"

ne permit să măsurăm distanța care le desparte. Ceasul, numit altădată *sfînt*, nu mai este decît o clipă ca toate celelalte.

În noua lor accepție, formulele *nu știu cum, nu știu ce*, devenite parcă profane, pierd „aura" care le înconjura și nu mai exprimă decît o simplă mirare, care poate fi considerată comună și convențională.

Prezența ghilimelelor, — pe care Maiorescu nu le-a adăugat fără îndoială cu de la sine putere, unele variante ale manuscriselor le conțin deja [7] — accentuează caracterul de madrigal pe care-l ia ansamblul bucății.

Și aceasta este impresia definitivă pe care o lasă *De-or trece anii*, piesă cam diluată și care tratează misterul iubirii pe un ton dulceag.

Nu s-ar putea nega totuși că aceste patru strofe sînt construite cu eleganță și cu precizie.

Se va remarca abila alternanță a formulelor dintre ghilimele. Le găsim reunite în versurile 4 și 16, dar ordinea lor de succesiune nu este aceeași. Eminescu se străduiește în mod vizibil să introducă o disimetrie formală în poemul său, construit totuși după o simetrie riguroasă.

Această varietate în unitate, rezultat al unui efort lucid și sigur din punct de vedere tehnic, face din acest mic text, lipsit de gravitate și superficial poate, o veritabilă capodoperă în ceea ce privește forma.

---

6 Vv. 5-6.
7 Cf. ms. 2277, 81 v.

LASĂ-ȚI LUMEA TA UITATĂ

Studiul manuscriselor poemului *Lasă-ți lumea ta uitată* pune o problemă de cronologie, legată de o problemă de discreție. E greu, într-adevăr, să determinăm cu precizie care e primul din aceste manuscrise și să-l datăm : este oare vorba de textul 2260, 208–209, aproape identic cu textul publicat și a fost el compus către 1876 ? Sau grupul cel mai vechi nu este oare constituit de manuscrisele 2260, 218+216 ; 2260, 201 ; 2269, 41–42, datate din preajma anului 1878, manuscrisul 2260, 208–209 trebuind să fie atașat grupului de 8 texte compuse către 1879 ?

Dacă prima redactare a poeziei *Lasă-ți lumea ta uitată* datează din 1876, atunci ea este dedicată în mod incontestabil Veronicăi Micle. Dacă, dimpotrivă, nici un manuscris nu este anterior venirii sale la București, devine posibil ca Mite Kremnitz să fi fost dacă nu inspiratoarea directă, cel puțin personajul feminin căruia i se adresează invitația : *Lasă-ți lumea ta uitată.*

Argumentele întemeiate pe aspectul exterior al manuscriselor nu conving, iar dovada pe care o aduce O. Minar [1], în lucrarea sa despre Veronica Micle, este și mai puțin convingătoare. El citează o scrisoare a lui Eminescu în care acesta o desemna pe prietena sa ca fiind inspiratoarea, între alte poeme, și a celui de care ne ocupăm. Dar O. Minar este un editor îndoielnic.

Oricum, nu s-ar putea nega că *Lasă-ți lumea ta uitată* aparține unui ciclu al cărui exemplar semnificativ este poemul *Dorința* pe care l-am studiat deja. Pentru a dovedi acest lucru, trebuie să analizăm de aproape textul și să-i inventariem temele.

---

1 *Veronica Micle*, 1914, p. 102, citat de Perpessicius, vol. III, p. 186.

*

Manuscrisul 2260, 218+216, care devine cel dintîi din serie, – dacă lăsăm deoparte manuscrisul contestat 2260, 208-209, – este un text de şapte strofe. Distingem în el două elemente, două serii de strofe complet diferite prin factura şi prin inspiraţia lor : primele patru se termină fiecare cu aceste versuri :

„Nime-n lume nu ne simte"
„Nime-n lume nu ne aude"
Nime-n lume nu ne vede"
„Nime-n lume nu ne ştie"

Invitaţia în pădure, feeria iubirii descrisă şi sugerată, se completează prin aceeaşi mică menţiune repetată parcă din amuzament : ea trebuie în principiu s-o liniştească pe iubită, dar exprimă şi o bucurie. Cuplul de îndrăgostiţi se află în pădure, departe de lume, el este ferit de orice contact nedorit. Acest sentiment, că prezenţa altcuiva este intolerabilă, l-am întîlnit deja, dar nicăieri nu este exprimat cu atîta insistenţă.

Cele trei strofe de la sfîrşitul acestei prime variante continuă evocarea lirică şi senzuală. Distingem aici trei „momente" : mai întîi ne este prezentat micul tablou al frumoasei care se oglindeşte în apă (apa unui izvor, aici), îmbogăţit la sfîrşit cu o uşoară formulă de tachinare :

„Eşti frumoasă... se-nţelege" [2]

pe care Eminescu a păstrat-o intactă în toate versiunile. Apoi urmează scena disputei : rînd pe rînd, frumoasa se împotriveşte şi cedează :

„Mai nu vrei şi mai te laşi" [3]

---

2 V. 20, Perpessicius, vol. II, p. 188
3 *Ibid.*, v. 22.

În sfîrșit asistăm la sosirea în inima codrului, subliniată de o ultimă aluzie umoristică la singurătatea complice :

„Aici codrul se încurcă
Dar e bine și așa" [4]

Astfel, încă de la început, poemul *Lasă-ți lumea ta uitată* ne apare ca fiind format din două elemente : unul stabil și care nu se va modifica de loc și anume o invitație la fericire însoțită de aluzia la taina și singurătatea protectoare ; celălalt este o serie „deschisă" la care se pot adăuga în număr nedefinit strofe bogate în reminiscențe, evocînd deopotrivă anumite scene de iubire și decorul care le este promis.

Trebuie să arătăm de la început că reminiscențele sînt foarte ușor de identificat. *Lasă-ți lumea ta uitată* se înrudește strîns cu *Dorința*. Și unele strofe sînt chiar strict identice în seriile de manuscrise pe care Perpessicius le atașează unuia sau altuia din aceste poeme. Astfel, strofa 3 din manuscrisul 2262, 140 v, atașat poemului *Dorința :*

„Iar colanul tău de aur
Rușinoasă să descingi
Și să cad-a tale haine
Fără chiar să le atingi" [5]

este asemănătoare strofei 21 din manuscrisul 2261, 251-256 atașat poemului *Lasă-ți lumea ta uitată :*

„O l arată-i-te-n taină
Și colanul să-l descingi
Ca să cadă a ta haină
Fără chiar ca s-o atingi" [6]

Și ar fi foarte ușor să mărim seria apropierilor de acest gen nu numai cu alte elemente atașate poe-

4 *Ibid.*, v. 28.
5 Perpessicius, vol. I, p. 395, vv. 29-32.
6 Perpessicius vol. III, p. 194, vv. 81-84.

mului *Dorința*, dar și cu pasaje din cutare sau cutare alt poem. Astfel, în strofa 9 din *Floare albastră*, citim aceste versuri :

„De mi-i da o sărutare,
Nime-n lume n-a s-o știe,
Căci va fi sub pălărie —
Ș-apoi cine treabă are!" [7]

unde apare tema jocului de iubire clandestină, atît de caracteristic textului de care ne ocupăm.

*

Că schema inițială a poeziei *Lasă-ți lumea ta uitată* este într-adevăr conformă analizei noastre, avem dovada în cele două manuscrise îngemănate 2261, 307 și 2261, 310 pe care Perpessicius le publică în paralel. Este vorba, în primul, de o redactare prescurtată, cuprinzînd trei strofe care se încheie fiecare cu versurile :

„Nime-n lume nu ne știe"
„Nime-n lume nu ne simte"
„Nime-n lume nu ne vede" [8]

Ca și cum ne-ar fi oferită o contraprobă, manuscrisul vecin, 2261, 310, tot de trei strofe, nu conține aluzia la singurătatea protectoare, ci dezvoltă temele *decorului*. Aceste două texte sînt ultimele pe care le publică Perpessicius. Ele reprezintă, după spusele lui, faza ultimă a poemului și sînt datate din 1883.

Înainte de a ajunge la această sobrietate sistematică, care este un scop final, Eminescu se lasă pradă tentației de a extinde la nesfîrșit partea a doua a textului său, aceea marcată de reminiscențele jocurilor de iubire și de aluziile la decor. Punc-

7 Perpessicius, vol. I, p. 55.
8 Această redactare scurtă, concentrată, puternic scandată prin repetarea unui vers aproape constant, este foarte caracteristică unei tendințe pe care am evidențiat-o în analiza consacrată poemului *Somnoroase păsărele*.

tul culminant al acestei amplificări este atins în manuscrisul 2261, 251-256, care conține nu mai puțin de douăzeci și cinci de strofe și pe care Perpessicius îl datează din preajma anului 1879.

Trebuie așadar să distingem trei „momente" în geneza poemului *Lasă-ți lumea ta uitată*. Sobrietății relative din prima variantă, de opt strofe, i se opune abundența versiunii centrale în douăzeci și cinci de strofe, pînă ce, printr-o sobrietate regăsită, poemul se scindează finalmente în două texte mici de cîte trei strofe.

Cea care trebuie examinată cu atenție este versiunea lărgită : descoperim aici unele teme noi — pe care le regăsim în versiunile apropiate, ca și cum manuscrisul 2261, 251-256 ar fi un receptacul de strofe utilizabile.

Să reținem mai întîi că izvorul-oglindă din manuscrisele precedente este înlocuit cu lacul.

„Iată lacul. Luna plină
Poleindu-l, îl străbate ;
El, aprins de-a ei lumină,
Simte-a lui singurătate" [9]

citim în textul publicat. În versiunea lungă, această misterioasă acțiune a lunii asupra lacului este tratată mai abundent. Tremurîndu-și undele care se sparg între trestii, lacul visează un întreg univers și dintr-odată nu mai poate să adoarmă [10].

---

9 Strofa 8.

10 Acest animism este foarte bizar. Trebuie, firește, să vedem aici reminiscența temelor romantice germane (precum atotputernicia lunii, capabilă, după Novalis, să stîrnească visurile unui oraș adormit). Să notăm și curioasa dezvoltare pe care o ia tema lacului în versiunea imediat următoare celei pe care o studiem : ms. 2261, 26-28 : lacul, ființă vie, ca și luna, încearcă o adîncă impresie contemplînd-o pe tînăra fată :

„Lun-atuncea se rotește
De amor și de mirare
Numai lacul te privește
Rămînînd în nemișcare"

În această versiune lungă apare pentru întîia oară, așezată în frunte, strofa al cărei prim vers se transformă în titlu : *Lasă-ți lumea ta uitată*. Aici este introdusă, tot pentru întîia oară, tema *buciumului, tînguiosul* instrument care joacă, în plimbarea îndrăgostiților, rolul rezervat cornului de vînătoare în feeria *Făt-Frumos din Tei*. Și tot aici apare și prima aluzie la teiul al cărui parfum inundă crîngurile — aluzie cvasi-necesară într-o evocare de acest gen [11]. Să notăm totodată apariția unor detalii care nu figurează în textul publicat, cum este acest ciudat și negru fluture de noapte care zboară cu aripi ostenite, asemenea păsării din *De cîte ori, iubito... :*

„Doar al nopții negru flutur
Zboară cu-aripi ostenite" [12]

sau aceste păsări din crînguri care-l plîng pe poet și care știu cît de mult suferă :

„Nu auzi cum păsările
Ciripesc în verde crîng
De amoru-mi între ele
Tînguindu-se mă plîng
Ele știu cum eu într-una
Suferii dorințe crude... [13]

Aceeași notație puțin mai departe, în versurile 35-36 :

„Lacul scînteie și tace
Venus Anadyomene !"

Nu există nici o urmă din aceste detalii în versiunea pe care o publică Perpessicius. Le vom reține, totuși, ca o nouă mărturie a faptului că Eminescu, chiar în momentul în care se abandonează unei anumite prețiozități, suferă obsesia reminiscențelor mitologice — aici deosebit de artificiale.

11 Textul publicat nu conține decît o aluzie la tei, pe cînd în versiunea lungă, copacul „mistic" este menționat de două ori. În strofa 4, Eminescu evocă cîntecul dulce, ca de vrajă, care se aude *sub teiul 'nalt și vechi.*

12 Ms. 2261, 251-256, vv. 21-22.

13 *Ibid.*, vv. 41-46.

Acest detaliu cam dulceag nu apare în versiunea publicată. La fel au fost eliminate şi alte dulcegării, cum ar fi această „tainică dojană" :

„A ta tainică dojană" [14]

pe care poetul o citeşte în ochii iubitei, sau acest gest pe care îi cere să-l schiţeze :

„Pune-ţi degetul pe buze
Sfătuind să m-ameninţi" [15]

La fel, în sfîrşit, Eminescu elimină în textul 2260, 208-209, strofele 21-22 din acest manuscris 2261, 251-256, care, am văzut, sînt marcate de un anumit erotism şi figurau deja în schiţele premergătoare poemului *Dorinţa* — poem care nu le păstrează nici el în forma sa definitivă.

*

Dacă analizăm, pe de o parte, noile aporturi pe care le conţine versiunea 2261, 251-256 şi, pe de altă parte, simplificările pe care ea le suferă în textul publicat, ajungem să considerăm că acest text publicat a fost definitivat într-o perioadă apropiată de aceea în care a fost elaborată versiunea cea lungă. Versiunile scurte sînt sărace şi e de neconceput ca manuscrisul publicat, mult mai bogat decît ele, să le fi precedat, să fi fost compus încă din 1876, şi ca temele pe care le conţine să fi fost abandonate timp de trei ani pentru a nu reapare decît în 1879, în manuscrisul lărgit 2261, 251-256.

Totuşi, dacă redactarea definitivă a poemului *Lasă-ţi lumea ta uitată* (foarte apropiată de manuscrisul 2260, 208-209) trebuie datată din Bucureşti, nu trebuie, pentru acest motiv, să tragem concluzia că Mite Kremnitz a fost cea care a inspirat-o.

---

14 V. 56.
15 Vv. 57-58.

A primi o operă ca omagiu și a o inspira sînt două lucruri diferite și am văzut deja că Eminescu nu ezită să ofere unora dintre pasiunile sale de moment o operă mai veche, pe care o altă pasiune i-a dictat-o.

De aceea, problema pusă de Perpessicius încetează, în parte, să mai existe : *Lasă-ți lumea ta uitată* rămîne o piesă de inspirație „veroniană", chiar dacă textul a fost transcris pe curat într-o ambianță emoțională nouă.

Adevărata problemă este de a ști dacă Eminescu ar fi ales din dosarele sale, pentru o publicare, manuscrisul 2260, 208-209. Acest manuscris păstrează urma supraabundenței ce caracterizează versiunea cea lungă. Strofele se juxtapun, în loc să fie organic legate între ele și sîntem tentați să credem că Eminescu ar fi preferat micile texte 2261, 307 și 310, unde legătura organică este, dimpotrivă, foarte strînsă. Dar aici sîntem în domeniul conjecturii, problema rămînînd fără îndoială insolubilă.

TE DUCI

Poemul *Te duci*, ca și *Atît de fragedă*, a fost oferit ca omagiu Mitei Kremnitz. Informațiile pe care cumnata lui Maiorescu le-a consemnat în confidența sa *Amintiri fugare despre Eminescu* [1] nu pot lăsa nici o îndoială. Oricare ar fi rezervele ce se impun în interpretarea anumitor pasaje, în mod vizibil tendențioase, din această confidență redactată în 1893, este imposibil de contestat că în 1879, în prima jumătate a anului și înaintea datei de 6 august (moartea lui Ștefan Micle), Eminescu a încercat o admirație dacă nu chiar o adevărată pasiune pentru Mite Kremnitz. Am văzut în ce măsură putem admite că această pa-

1 Torouțiu, *Studii și documente literare*, vol. IV, pp. 1-39.

siune a lăsat urme în strofele poemului *Atît de fragedă*. Trebuie oare, în mod analog, să interpretăm poemul *Te duci...* ca fiind tot o piesă inspirată de tînăra femeie de 26 de ani care dorea atît de mult, ne spune ea, ca profesorul său de română să fie fericit ?

Ne lipseşte aici o anecdotă asemănătoare celei care ne este povestită în legătură cu dedicarea poemului *Atît de fragedă*.

Nu avem la dispoziţie decît unele confidenţe ale Mitei Kremnitz în care ea defineşte raporturile destul de distante pe care vrea să le întreţină cu poetul : *Ich konnte ihm etwas sein — er min nichts !* „Vream să fiu totul pentru el — el nimic pentru mine !" De aceea Eminescu, ne spune ea, îi reproşa deseori răceala şi se comporta ca un copil răsfăţat : *aber anders als ein verzogener Knabe war er nie.*

Imediat după aceste consideraţii psihologice, Mite Kremnitz adaugă : *In dieser Stimmung brachte er mir das Gedicht „Te duci şi ani de suferinţă".* „În această dispoziţie, el îmi aduse poezia *Te duci...*"

Mite Kremnitz nu lasă să se înţeleagă că ar fi existat o legătură strînsă între această *Stimmung* şi inspiraţia care animă *Te duci...* De fapt, studiul manuscrisele ne împiedică să vedem în *Te duci...* o piesă de circumstanţă : după Perpessicius, Eminescu, redactează prima schiţă în 1877, fiind însă la Iaşi. Putem cel mult risca o ipoteză, — care va fi verificată în cursul analizei noastre — şi anume că unele aporturi noi, datate din 1878—1879 şi pe care le găsim în manuscrisele poemului *Te duci...*, se explică prin iubirile bucureştene.

*

Prima variantă e reprezentată de cele 16 strofe ale manuscrisului 2306, 82-84. Ea nu este inteligibilă cu adevărat decît la lumina unui text foarte important : *Pierdută pentru mine, zîmbind prin lume treci !,*

clasat de Perpessicius[2] printre operele postume, la n° 89.

Formula-cheie a acestui text postum, *veninu-amărăciunei*, este cea pe care o vom găsi în mai multe schiţe ale poemului *Te duci...*, aşa cum tot în el vom găsi alte cîteva formule dominante : femeia înger-demon, femeia-marmură, durerea iubirii şi însăşi iubirea acestei dureri :

„Durerea-mi este dragă, căci de la tine-mi vine
Şi îmi iubesc turbarea, căci te iubesc pe tine"

Această primă schiţă premergătoare a poemului *Te duci...*, manuscrisul 2306, 82-84, care datează, după cum am spus, din 1877, a fost redactată la Iaşi, deci într-un loc şi într-o perioadă în care nu era încă vorba de o despărţire veritabilă, aşa cum avea să fie în toamna aceluiaşi an. De altfel, apostrofa *Te duci !* se referă la tînăra femeie. E de remarcat, totuşi, că formula *luni întregi de zile*, care figurează în acest prim manuscris, este transformată în *ani de suferinţă* în manuscrisul următor, 2261, 100-101 (+99 v), care datează din 1878, ca şi cum poetul, o dată aflat la Bucureşti, nu mai putea să întrevadă o despărţire relativ atît de scurtă, deşi continua, de altfel, să atribuie tinerei femei responsabilitatea acestei despărţiri ; tot ea este încă şi aici cea care pleacă[3].

În acest prim text se conturează deja mişcarea generală a poemului : regretul suferinţelor pierdute se amestecă cu sentimentul de a fi terminat cu toate chinurile, iar strofa :

---

2 Cf. vol. IV, p. 269.

3 Este evident, totuşi, că această plecare a iubitei este o ficţiune. Ea se află la Iaşi şi poetul este cel care a plecat. Ca şi cum şi-ar fi dat seama de ilogismul său, Eminescu a operat pe manuscrisul 2279, 57-59, care datează din 1879, modificarea necesară. El restabileşte oarecum adevărul şi îşi începe poemul prin *Mă duc...* Vom vedea imediat de ce alte schimbări este legată cea menţionată.

„Atîtea zile fără pace,
Atîtea nopți fără de somn...
Acuma iar mă simt mai liber,
Acuma iar pe mine-s Domn" [4]

se învecinează fără disonanță cu aceasta :

„De-acuma rău o să-mi mai pară
În veci de ziua cea de ieri
Că nu am fost din nou victima
Neînduratelor dureri" [5]

Căci tocmai aceasta este concluzia din *Pierdută pentru mine... :* poetul, după ce și-a mărturisit pasiunea sa adîncă și suferă văzînd-o pe femeia iubită nu numai indiferentă față de el, dar și amabilă cu alții, își închipuie că s-ar putea să i se spună despre această femeie tot ce e mai rău : că e o hetairă, un monstru, o Satană — ce interesează, el o iubește !

Dacă vrem să reconstituim ambianța spirituală din care a ieșit *Te duci...*, trebuie să menționăm și manuscrisul 2278, 58-61+63-65 [6], de care am vorbit deja în cursul analizei la *Atît de fragedă* și unde gelozia poetului se exprimă prin această imprecație pe care o regăsim aproape asemănătoare în strofa 7 a textului publicat :

„Te disprețui și te blestem
Numiri rele-ți iscodesc" [7]

Asocieri interesante de făcut vom găsi tot în schițele care gravitează în jurul poemului *Atît de fragedă :* astfel, strofa 5 din manuscrisul 2261, 82-83 este foarte apropiată, prin redactarea sa, de cea care va deveni prima strofă din *Te duci... :*

„Te-ai dus și ani de suferințe
N-or să te vadă ochi-mi triști" [8]

4 Vv. 53-56, Perpessicius, vol. III, p. 205.
5 *Ibid.*, vv. 9-12.
6 Cf. Perpessicius, vol. II, p. 92. Cf. mai sus, p. 254.
7 Vv. 101-102.
8 Vv. 17-18, Perpessicius, vol. II, p. 103.

sau, în manuscrisul vecin, 2261, 81 v–82, aceste două versuri semnificative, de rezonanță deja metafizică și care anunță strofa 10 din textul publicat :

„În viața lumii fără de capăt și-nceput
În neagra vecinicie o clipă te-am avut" [9]

În linii mari, toate aceste texte dezvoltă tema despărțirii, îmbogățită cu regrete mai mult sau mai puțin amare, reproșuri mai mult sau mai puțin usturătoare, care deschid și unele și celelalte niște perspective mai mult sau mai puțin sinistre.

Căci într-adevăr, întreaga bucată rămînea fidelă inspirației care animă *Pierdută pentru mine...*, poemul geloziei, și păstra aceeași ambiguitate : ură – iubire, ambiguitate ce caracterizează ultima strofă a manuscrisului inițial 2306, 82-84 :

„Lipsești !... să piară chiar și urma
Că ne-am iubit noi amîndoi
Lipsești... căci mă îneacă plînsul,
Lipsești... dar vino înapoi." [10]

Nu s-ar putea nega că acest ultim vers este marcat de o anumită prețiozitate. Lui Eminescu îi plac aceste schimbări neașteptate. De la *Venere și Madonă*, unde strofele finale contrastează atît de puternic cu restul poemului, se pot înregistra numeroase exemple de asemenea efecte de surpriză – cum este, în manuscrisul pe care-l studiem, acest vers :

„Te blestemam... căci te iubesc"

Poemul *Te duci...* ar fi fost și mai marcat de prețiozitate, dacă Eminescu ar fi păstrat strofele 7, 8, 9 și 10 din manuscrisul său. În aceste strofe, citim că Dumnezeu a creat femeia într-un moment de iritare, făcînd un diavol cu chip de marmură frumos, și găsim

9 Vv. 15-16, Perpessicius, vol. II, p. 105.
10 Vv. 61-62, Perpessicius, vol. III, p. 206.

această bizară întrebare (versurile 39-40, Perpessicius, vol. III, p. 205) :

„Dar un înger poate
Să fie astfel de cochet ?"

Nu este lipsit de interes faptul că-l vedem pe Eminescu transpunînd temele cele mai grave ale lirismului său într-o tonalitate care se situează la limita umorului. Că cele patru strofe ar fi riscat să rupă tonul poemului și că Eminescu și-a dat seama de aceasta, iată un fapt neîndoielnic, dacă ne gîndim că ele sînt numerotate (în afară de prima) și că strofa 11 continuă direct strofa 6 dincolo de această inserare. Perpessicius, care remarcă prezența acestor numere, nu merge pînă la capăt cu constatarea și nu observă că aceste patru strofe formează pentru Eminescu însuși un grup eterogen. Ca multe alte manuscrise, acest text 2306, 82-84 este deci un text primitor, dacă se poate spune astfel, unde se inserează pasaje datorate inspirației de moment și care vor fi eliminate sau modificate cu timpul.

*

Manuscrisul 2261, 100-101 (+99 v), care urmează imediat și pe care Perpessicius îl datează din 1878, consacră o modificare importantă. Ea afectează versurile :

„De-acuma rău o să-mi mai pară
În veci de ziua cea de ieri" [11]

unde era exprimat un sentiment foarte natural. Printr-o transformare radicală, tonul frazei, din pozitiv, devine negativ :

„Te duci și rău n-o să-mi mai pară
De-acum de ziua cea de ieri" [12]

---

11 Vv. 9-10, Perpessicius, vol. III, p. 204. Nu este vorba de o lectură greșită a manuscrisului. Varianta de „subsol" conține de asemenea forma *Și oare o să-mi pară.*

12 Vv. 5-6, Perpessicius, vol. III, p. 206.

Astfel, regretele trecutului, în loc să fie amplificate de despărțire, sînt dimpotrivă alungate.

Această ciudată metamorfoză nu este lipsită de sens. Noua redactare corespunde mai bine inspirației generale a poemului, care, am văzut, dezvoltă chiar de la început o antiteză constantă între amărăciunea suferinței și adorația acestei suferințe. Dintr-odată, strofa finală, care se termină în manuscrisul precedent prin formula destul de plată :

„Lipsești... dar vino înapoi"

poate acum să încheie poemul printr-o chemare foarte semnificativă :

„Redă-mi comoara unei clipe
Redă-mi părerile de rău" [13]

Poetul acceptă un fel de tîrg. El știe cîte suferințe și păreri de rău îl costă fericirea unei clipe, dar acceptă riscul. Mai mult chiar, tocmai aceste păreri de rău le revendică el. Îi lipsesc.

Acest sentiment complex, al unei suferințe datorate tocmai lipsei de suferință, nu era absent în versiunea precedentă în care poetul, după ce evoca insultele și imprecațiile cu care o copleșea pe femeia iubită, — deși o iubea și tocmai pentru că o iubea, — adăuga :

„De-acuma nici atîta nu am
De-acum nu pot (a) blestema" [14]

În toate variantele ulterioare, turnura negativă va fi menținută fără excepție, ca și cum ar fi esențială pentru coerența ansamblului.

*

Manuscrisul următor, 2279, 15 (+14 v)-16, datat și el din 1878, este o ciornă de cinci strofe în care

13 Vv. 31-32.
14 Ms. 2306, 82-84, Perpessicius, vol. III, p. 205, vv. 41-42.

nu se remarcă nici o schimbare şi care n-ar merita nici o atenţie dacă nu ar conţine un supliment de trei strofe, în creion roşu, de un foarte mare interes [15]. După Perpessicius, acest creion roşu este acela de care Eminescu s-a folosit pentru a redacta versiunea 2279, 57-59, ultima în dată. Putem deci admite că aceste strofe sînt un aport relativ recent, cu atît mai mult cu cît conţinutul lor este absolut nou în raport cu versiunile precedente. Ceea ce nu înseamnă că este nou pentru noi : dimpotrivă, două din cele trei strofe, cea care evocă foşnetul unei rochii şi cea care o compară pe tînăra femeie cu o floare, ne sînt deja cunoscute, pentru că le-am citit în variantele din *Atît de fragedă* şi tocmai în manuscrisele care marchează o cotitură în geneza poemului *Atît de fragedă*, cele care, începînd cu manuscrisul 2279, 60-60 v, 61, datat şi el din 1879, trădează o inspiraţie nouă, legată de amintirea Mitei Kremnitz, zărită într-una din zile în rochia ei de seară „elegantă şi decoltată" [16].

Şi, ca şi cum o confirmare era necesară, constatăm că o altă variantă din 1879, publicată de Perpessicius după manuscrisele 2261, 47-49 şi 2279, 77 (+76 v)-79, — care nu aduc într-adevăr nimic nou [17] — conţine o inserare care nu exista în manuscrisele precedente, strofa iniţială :

---

15 Perpessicius, vol. III, p. 208.

16 Cf. Perpessicius, vol. II, p. 108.

17 Exceptînd totuşi (cf. vol. III, p. 210) această curioasă afirmaţie :

„Căci nu-i amorul lui Philemon
Idilul liniştei — duios",

care conţine, o dată mai mult, o aluzie la un personaj mitologic. Şi de data aceasta este vorba pur şi simplu de un fel de tentaţie pe care Eminescu o respinge. Dar a păstrat ceva din opoziţia între iubirile agitate pe care el le-a cunoscut şi iubirile liniştite dintre Philemon şi Baucis :

„Şi nu e blind ca o poveste
Amorul meu cel dureros,"

citim la începutul strofei 2 din *Te duci...*

„Pe fruntea ta purtai coroană
Cu chipul palidei Marii
O tu icoană,... o icoană !
Unde te-ai dus, cînd o să vii" [18]

care este aproape identică cu una sau alta dintre schițele premergătoare strofei finale din *Atît de fragedă*, cu aceasta de pildă :

„Și-n somn te văd purtînd coroană
Ca chipul vecinicei Marii
Ca o icoană. O icoană,
Unde te-ai dus, cînd o să vii !" [19]

În amalgamul pe care-l reprezintă textul publicat de Maiorescu, nici unul din elementele recent introduse, cum am văzut, nu a fost păstrat. Procesul de eliminare începe în manuscrisul 2279, 57-59, ultimul pe care-l publică Perpessicius. Din temele „bucureștene", legate de persoana Mitei Kremnitz, nu rămîn aici decît două strofe : aceea care conține aluzia la foșnetul rochiei și a treia dintre strofele semnalate mai sus ca fiind adăugate suplimentar pe manuscrisul 2279, 15 (+14 v)-16. Iată textul sub aspectul său de ciornă neterminată :

„Și din comoara de suspinuri
Un an întreg te-aș...
O an de chinuri, an de chinuri !
Unde te-ai dus, cînd vei veni" [20]

Este neîndoielnic că această indicație cronologică — „un an întreg" — nu putea să privească altă epocă decît aceea în care poetul se afla la București. Și trebuie remarcat că Eminescu, în manuscrisul trecut

18 Perpessicius, vol. III, p. 212, ms. 2308, 164 v. Perpessicius consideră acest manuscris ca un divertisment, un exercițiu, o pastișare a lui Eminescu de către Eminescu. Ordinea strofelor traduce poate o intenție de joc, dar textul, în fiecare strofă, este foarte asemănător celorlalte manuscrise.
19 Ms. 2279, 60-61 v, 61, Perpessicius, vol. II, p. 109.
20 Ms. 2279, 15 (+14 v) —16, Perpessicius, vol. III, p. 208.

pe curat – care nu a fost păstrat și pe care Maiorescu l-a reprodus în ediția sa din 1883, – a omis această referință semnificativă.

El a renunțat de asemenea la mica modificare, – dar semnificativă și ea, – pe care o adusese în manuscrisul 2279, 57-59 apostrofei *Te duci...*, menținută la persoana a doua în toate versiunile anterioare și pusă de astă dată la persoana întîi : *Mă duc...* Atribuind iubitului îndurerat acest demers, să plece, să renunțe, după un an de chin, Eminescu dădea poemului său o semnificație autobiografică foarte clară. Din motive de discreție, el a ținut să înlăture această confidență.

În copia de care s-a servit Maiorescu, verbul apare din nou la persoana a doua și această revenire la o formă anterioară, ca și eliminarea tuturor detaliilor care trădează o inspirație nouă sînt dovada sigură a unei hotăriri deliberate. Se pare că Eminescu a vrut să păstreze, cel puțin în versiunile poemelor destinate publicării, urma vizibilă a unei anumite statornicii a sentimentelor, în ciuda dezmințirii pe care pasiunile efemere o aduceau fidelității sale.

DIN VALURILE VREMII...

Elegie emoționantă, *Din valurile vremii...* exprimă nostalgia fericirii pierdute, traduce neputința poetului de a mai trăi feeria iubirii și se încheie cu un regret : amintirea femeii iubite dispare ca un vis pierdut în valurile vremii.

Posedăm din acest scurt poem de douăzeci de versuri opt versiuni, dintre care cea mai veche nu trece de 1878, iar cea mai recentă datează din preajma lui 1880.

Prima, 2261, 278, pe care o precedase o ciornă rapidă, oferă în paisprezece versuri schița a ceea ce va fi textul definitiv : poetul dorește să strîngă din

nou la piept îngerul iubit, să-i sărute degetele, dar vai, totul nu a fost decît un simplu vis.

În manuscrisul următor, 2276 [1], 100 v, descrierea femeii se amplifică. Ea se îmbogăţeşte cu notaţii bine cunoscute : braţe de marmură, păr blond şi lung, zîmbet trist. Atitudinea poetului este schiţată : cu braţele întinse, el încearcă s-o smulgă pe iubită din valurile vremii de care este purtată.

Un al doilea grup de manuscrise, datat tot din preajma anului 1878, oferă unele detalii noi, care merită să reţină atenţia, cum este această dorinţă stranie :

„Apropie-te iarăşi...
A ochilor tăi lacrimi cu gura să le sorb
Să te mai văd odată ş-apoi să rămîn orb" [1]

Acest supliciu dorit este chiar acela la care va fi condamnat Sarmis, prinţul dac pe care fratele său geamăn, Brigbel, l-a deposedat luîndu-i tronul şi pe soţia sa, Tomiris.

Şi tocmai din poemul *Sarmis* — prologul poemului *Gemenii* — derivă nu numai o bună parte din „motivele" prin care este evocată feeria dragostei în schiţele în discuţie, dar mai mult chiar, alegoria generală pe care este construită piesa.

O confirmare a apropierii menţionate ne este furnizată de prezenţa în schiţele poemului *Din valurile vremii...* a textului 2260, 233 v + 174 v, destul de apropiat, într-adevăr, de versurile 30-64 din poemul *Sarmis* (începînd cu *De cîte ori iubito...* [2]) şi care datează din 1879.

Dar nu e suficient să indicăm doar această apropiere, cum face Perpessicius [3], trebuie să stabilim de asemenea în ce fel inspiraţia care animă *Din valurile vremii...* izvorăşte din *Sarmis* ; pentru aceasta

---

1 Perpessicius, vol. III, p. 219, ms. 2261, 72 + 71 v, vv. 7-9.
2 Cf. Perpessicius, vol. IV, p. 410.
3 Vol. III, p. 221.

se cuvine să ne întrebăm din care episod al poemului inițial extrage Eminescu prin „butășire" noul său poem.

Sarmis începe cu evocarea unui peisaj marin. Într-o barcă au luat loc tînărul prinț al Geției și logodnica sa. În timp ce pe mal chiparoșii visători se leagănă, Sarmis îi povestește lui Tomiris emoțiile care l-au cuprins cînd a văzut-o pentru prima dată, albă ca marmura, cu mîinile sale subțiri și reci strîngînd pe ea o mantie neagră. Tînărul, fermecat de această apariție, s-a întrebat cum este posibilă atîta frumusețe. I s-a părut că această crăiasă din povești este mai mult un înger decît o femeie și a visat s-o cucerească într-o zi, nemișcat, cu brațele întinse spre o umbră...

Or, acest vis a devenit realitate.

„Pin' ce-n sfîrșit ajuns-am să mîngîi chipul sfînt
Al celei mai frumoase femei de pre pămînt". [4]

Deși în culmea fericirii, el se îndoiește totuși :

„Și fericirea-mi, scumpo, nici îndrăznesc s-o crez.
Tu ești ? Tu ești aievea ? Sau poate că visez...
Dacă visez, te-ndură, rămîi la al meu piept
Și fă ca pe vecie să nu mă mai deștept." [5]

Iată deci episodul din *Sarmis* din care derivă poemul *Din valurile vremii...*

Acest pasaj, care ilustrează într-o nouă manieră tema oscilației între vis și realitate, — temă de predilecție la Eminescu — explică singur mișcarea lirică care animă poemul *Din valurile vremii...* : poetul verifică prin propria sa experiență teama exprimată de Sarmis. Exclamația : *Dar vai, un chip aievea nu ești* din versul 15 al poemului *Din valurile vremii...* răspunde, ca într-un dureros ecou, la întrebarea : *Tu ești aievea ?* formulată de Sarmis.

---

4 Vol. IV, p. 410, vv. 55-56.
5 *Ibid.*, vv. 61-64.

Într-adevăr, Sarmis însuși n-a cunoscut o fericire îndelungată lîngă Tomiris. Înlăturat de pe tron de către fratele său geamăn, Brigbel, el a fost trădat de tînăra femeie care s-a căsătorit cu uzurpatorul.

Că Eminescu, povestind această tragedie, s-a identificat într-o anumită măsură cu eroul său, nu încape îndoială[6]. Autorul *Dalilei* putea să ia pe seama sa misoginismul regelui get — și a luat într-adevăr pe seama sa vorbele rostite de Sarmis la sfîrșitul episodului, cînd, insultînd pe Zamolxis în prezența zeilor reuniți la nunta lui Brigbel, se întoarce spre Tomiris și-i declară că n-o va pedepsi :

„Tomiris ! Vis de aur în viață-mi, să te cert ?
Durerea-mi, nebunia-mi, pustiu-mi ți le iert !
Ce să te blestem oare ? Căci visul mîngîios
A trebuit să piară... Prea, prea era frumos.
Cu-amor atît de fără de margini și de'nalt
Nu se cădea să ție un om la celălalt.
Prea nu aveam în lume nici sfînt, nici Dumnezeu,
Prea ne uitasem astfel de tot și tu și eu...
În lumea de mizerii și lacrimi nu e loc
Pentru atîta milă și pentru-atît noroc..."[7]

Am ținut să dăm acest lung extras, pentru a arăta cum Eminescu împrumută unuia din personajele sale meditații care-i sînt proprii, le dezvoltă din abundență și revine să se inspire de aici ca dintr-un rezervor liric.

---

6 Cf. mai sus, studiul nostru despre *Rugăciunea unui dac*. Să adăugăm un detaliu convingător : lui Sarmis, în unele variante din *Gemenii* (Perpessicius, vol. V, p. 451) îi este substituit Boerebist (versul 5),

„Un tînăr e ce-n manta-i înfășurat visează"

iar cuplul : *Tomiris cea frumoasă și Boerebist poetul* cunoaște, în luntre, aceeași fericire a iubirii pe care o vor cunoaște în curînd Sarmis și Tomiris.

7 *Ibid.*, p. 420, vv. 273-284.

*

În această rezervă care este *Sarmis-Gemenii*, pasajul care începe cu *De cîte ori, iubito* constituie nu numai sursa poemului *Din valurile vremii...*, ci și a celui care a luat drept titlu tocmai acest emistih. Am văzut cum Eminescu, în *De cîte ori, iubito...*, face răspunzătoare tinerețea iubitei de singurătatea în care el e lăsat să piară și nu este inutil să insistăm asupra faptului că ambele piese derivate tratează tema amintirii și, mai exact, a prăpastiei pe care scurgerea timpului o sapă tot mai adînc între îndrăgostiți.

Este oare timpul invincibil ? Oare nici o speranță nu poate să traverseze valurile vremii ?

Se pare că Eminescu a întrevăzut la un moment dat o tentativă posibilă. Foarte ciudata redactare a versului 22 în manuscrisul 2260, 223 v, + 174 v ar fi orientat poemul — dacă ar fi fost păstrată, — în direcția urmată de alte poeme ale despărțirii care, în felul lui *Te duci...*, se termină printr-o rugăminte și o chemare.

Finalul ar fi fost astfel marcat de o nuanță. Pentru ca visul să redevină realitate, ar fi fost necesară o colaborare a femeii iubite :

„O nu fugi răpită — strigam cu doru-mi tot —
Din valurile vremii mă lasă să te scot !" [8]

Femeia să-l lase măcar pe poet să încerce și să-i înlesnească această încercare [9]. Dar este o speranță zadarnică. Versiunea publicată marchează un reflux în raport cu ușorul optimism din celelalte texte.

---

8 Ms.2260, 223 v + 174 v, Perpessicius, vol. III, p. 222, vv. 22-23.

9 Poate că prezența în marginea acestui manuscris a unui distih izolat :

„Și cît de sus ridică un gînd pe-o biată roabă
Comoara ta din suflet e singura-mi podoabă"

trebuie interpretată ca urma unei vagi speranțe, de genul arătat. Aceste versuri sînt de neînțeles dacă nu le reintegrăm

Ea se termină printr-un vers căruia nu-i găsim nici o urmă în manuscrisele anterioare și care adaugă poemului o notă negativă, înlăturînd orice ambiguitate :

„Din valurile vremii nu pot să te cuprind." [10]

CE TE LEGENI...
LA MIJLOC DE CODRU...

Vom examina împreună aceste două piese atît de apropiate ca factură și inspirație.

De altfel, textul uneia figurează parțial în variantele manuscriselor celeilalte, cum sînt aceste trei versuri :

„Ce te legeni teiule
Fără ploaie fără vînt
Cu crengile la pămînt ?" [1]

pe care le găsim într-un manuscris premergător poemului *La mijloc de codru...*

Geneza acestor texte nu pune probleme. *Ce te legeni...* apare pentru prima dată într-un manuscris din 1878–1879, 2276[1], 17 și, după ce ia o anumită extindere în manuscrisul 2276[1], 20, dobîndește în manuscrisul 2261, 306, din 1881–1882, forma sa aproape definitivă.

în contextul lor. În poemul *Sarmis*, ele sînt rostite de tînăra Tomiris. Primul vers este foarte puțin diferit : „Cît de sus ridici tu în gînd pe-o biată roabă". Al doilea vers este, în ambele locuri, același : „Comoara ta din suflet (în variantă : *comoara-ți sufletească)* e singura-mi podoabă". Rostită de o prințesă a dacilor din timpurile arhaice, confidența este insolită. Ea devine bogată în sensuri, dacă reprezintă ideea pe care Eminescu ar fi dorit s-o aibă femeia iubită despre ea însăși — și prin care ar fi recunoscut cu ce „bogății" ar fi putut s-o înzestreze poetul, dacă ar fi știut să-l înțeleagă.

10 V. 20.

1 Ms. 2276[1], 21-22, Perpessicius, vol. III, p. 227, versurile 17-19.

La fel, *La mijloc de codru...* apare sub primele sale patru forme în manuscrisul numerotat 2276[1], în care sînt redactate schițele premergătoare poemului *Ce te legeni...* și ia înfățișarea pe care i-o cunoaștem în manuscrisul 2261, 305, unde este transcris și *Ce te legeni...*

Nu se observă o evoluție sensibilă de la o redactare la alta.

Orice studiu consacrat acestor mici texte trebuie să pornească de la considerațiile generale asupra rolului poeziei populare în opera lui Eminescu. Vom arăta că, mai întîi, poetul înregistrează cu multă grijă pe caietele sale ideile fundamentale ale literaturii țărănești, sub forma lor cea mai spontană, apoi le elaborează.

Se pune întrebarea : care este contribuția cîntărețului anonim și în ce constă aportul scriitorului, artistului, în rezultatul acestei elaborări ? Doar o comparare riguroasă a textului popular cu textul literar ne-ar permite să stabilim un fel de bilanț.

O astfel de posibilitate ne este oferită în prezenta noastră analiză, doar numai pentru textul *Ce te legeni...*, mai important dintre cele două. D. Murărașu a publicat, într-adevăr, în lucrarea sa *M. Eminescu. Literatură populară* (Scrisul românesc, Craiova, fără dată), două poeme populare care se află consemnate în caietele lui Eminescu, 2260, ff. 313-325 și 2262, 125 v. Ceea ce ne frapează cînd citim aceste mici texte este că, la origine, dialogul se stabilea între un copac, brad, cireș sau plop, și un interlocutor imaginar și că arborele își justifica propria-i melancolie, — exteriorizată prin crengile sale aplecate spre pămînt, — anunțînd că avea să fie tăiat.

La Eminescu, codrul este cel care vorbește, nu un copac izolat. Și dacă e trist, este pentru că timpul trece, pentru că toamna a făcut să-i cadă frunzele,

a alungat păsările, îndeosebi rîndunelele, care l-au lăsat singur cu melancolia sa.

Este evident că Eminescu, înlocuind teama copacului de a fi doborît de topor cu spaima de timpul care fuge, a introdus mult din filozofia sa personală în ideea centrală a temei populare, care este, în definitiv, aceea a morții unui copac.

O comparație analogă privind micul text *La mijloc de codru...* nu este posibilă și nu riscăm cîtuși de puțin să greșim dacă presupunem că tema bălții, care se lasă pătrunsă pînă în adîncuri de lumina lunii și a soarelui, nu este nicidecum o temă populară. Am întîlnit deja această imagine în *Lasă-ți lumea ta uitată...*, la versul 37 :

„De-al tău chip el se pătrunde"

vers care este, în mod incontestabil, foarte elaborat.

În lipsa unei creații populare care să stea la baza poemului *La mijloc de codru...*, posedăm un poem postum al lui Eminescu, în care este tratată tema codrului des. Este vorba de *Povestea Dochiei și Ursitorile*, din care Murărașu, în lucrarea citată, publică o versiune lungă de 287 versuri (ms. 2260, 274-284) și mai multe fragmente. Dochia ne este prezentată ca un fel de Genoveva de Brabant. Trăiește în inima codrilor cu copilașul ei și primește vizita celor trei ursitoare care hotărăsc destinul noilor născuți. Dochia le cere pentru fiul ei cadoul cel mai extraordinar cu putință, acela pe care nimeni în lume nu-l poate primi. A treia ursitoare acordă acest cadou nemaipomenit, și anume viața fără moarte și tinerețea fără bătrînețe.

Putem neglija faptul că, și aici, Eminescu se bazează pe o legendă inspirată esențialmente de neliniștea în fața timpului care se scurge, a tinereții care trece și a inexorabilei bătrîneți, dar vom reține cu atenție faptul că *Povestea Dochiei și Ursitorile* pune în scenă o tînără femeie care trăiește într-o

pădure. Această mamă este descrisă în termenii de care poetul se servește în altă parte pentru a o descrie pe iubită, — și cu un lux de detalii [2] ce nu e nicidecum cerut de esențialul narațiunii, care este intervenția ursitoarelor.

De aceea, putem afirma că Eminescu, redactînd cele două mici poeme silvestre, nu făcea doar o concesie gustului său pentru poeziile populare românești, în care naivitatea se asociază cu o artă incomparabilă : pădurea, pentru el, este un decor privilegiat, evocator intim al amintirilor de dragoste.

Nu este lipsit de importanță, după părerea noastră, faptul că în apropierea poemelor *La mijloc de codru...* și *Ce te legeni...* figurează micile versuri din fragmentul *Alei dragă* (manuscrisul 2276), din care vom cita fila 45 — unde aluzia la frunzele căzătoare ale codrului prieten se îmbogățește cu o confidență extrem de mișcătoare și de semnificativă :

„Alei, Veronică dragă
Uite frunza cea pribeagă
E ca viața noastră-ntreagă
Alei, dulce Veronică
Despărțirea rea ne strică
Nu ne-alegem cu nimică
Viața trece, frunza pică" [3]

MAI AM UN SINGUR DOR
și variantele sale

Vom analiza împreună *Mai am un singur dor* și cele trei poeme înrudite care poartă fiecare subtitlul

---

2 Îndeosebi acesta : *Iar de ride, are haz — Cu gropițe în obraz*, și acesta : *Nu-i subțire ci-mplinită — Cum e bună de iubită — Nici prea mică, nici prea mare*, care aparțin unui arsenal de notații familiare lui Eminescu în descrierea femeii iubite.

3 Murărașu, *op. cit.*, p. 571.

Variantă și care sînt : *De-oi adormi curînd, Nu voi mormînt bogat, Iar cînd voi fi pămînt.*

Reunite, aceste patru texte numără cu totul treizeci și șapte de strofe, trei avînd cîte nouă, iar a patra — zece. Se poate constata că dispoziția strofică nu este constantă. *Mai am un singur dor*, de pildă, e format din trei grupe de cîte douăsprezece versuri, la fel ca *Nu voi mormînt bogat*. Cu toate acestea, distingem totdeauna fără dificultate distribuția textului în catrene, care sînt aproape identice de la o piesă la alta, — singurul care nu-și are omologul său în celelalte piese fiind al șaptelea din ultima variantă.

Or, acest text de bază, de o întindere relativ redusă, este însoțit în ediția Perpessicius de un aparat critic deconcertant prin abundența sa. Pe vreo cincizeci de pagini, editorul înșiruie circa patruzeci de manuscrise, adică un total de versuri care — grupate în catrene — ar atinge cifra de cinci sute de strofe cel puțin. E adevărat că, dacă am vrea să reducem, ca mai sus, aceste strofe la cele cîteva arhetipuri din care provin, am descoperi și aici că numărul de bază este redus și că strofele adventive, — acelea care nu au lăsat nici o urmă în versiunile publicate, — sînt de asemenea puține la număr. Uneori, cînd parcurgem aceste lungi șiruri de strofe, avem impresia că Eminescu e cuprins de o obstinație delirantă și că își recopiază parcă din plăcere textul, mai puțin pentru a-l perfecționa, ca s-o spunem deschis, decît pentru a încerca să scoată din el, printr-un fel de scriitură automată, resurse noi, modificări neașteptate și profitabile.

La drept vorbind, modificările au fost în cea mai mare parte neînsemnate și acest efort excesiv nu a schimbat cîtuși de puțin fizionomia textului, care, încă de la o dată relativ veche, — 1878 — ia conturul pe care-l va avea mai tîrziu, în anii 1881—1883.

Așa încît, sîntem nevoiți să constatăm acest paradox : poemul lui Eminescu cel mai bogat în manuscrise pregătitoare oferă cele mai puține date pentru

studiul unei geneze interne [1]. Nu distingem în el nici o evoluție : înregistrăm doar de ici de colo unele aporturi, — cu totul demne de interes, fără îndoială, — dar care cele mai multe au fost eliminate cu timpul.

*

Dacă am vrea să definim cele nouă motive esențiale ale meditației lirice, motive care se mențin pînă în textele definitive, ar trebui să le rezumăm astfel : doresc să mor în liniștea serii, pe malul mării — somnul îmi va fi dulce în apropierea codrului — nu vreau nici flamuri, nici sicriu bogat, ci doar un pat din ramuri de copac — nimeni, în afară de toamnă sau de vînt, să nu plîngă — să se audă izvoarele și să se vadă luna pe cer — să răsune talanga, iar teiul să-și scuture crengile deasupra mea — cum nu voi mai fi pribeag, mă vor năpădi amintirile — luceferii, prietenii mei, îmi vor zîmbi — marea va geme, iar eu voi fi pămînt, în singurătate. La care trebuie adăugat un al zecelea motiv, izolat, cum am spus, în textul al patrulea : cînd zbuciumul inimii mele va înceta, buciumul îmi va suna dulce la ureche.

Este ceea ce se poate numi inventar de bază : fiecare din elementele sale pare să aibă autonomie.

---

1 Nu se poate spune același lucru despre cercetarea „izvoarelor" și critica românească a găsit aici un prilej deosebit pentru a stabili apropieri și a releva împrumuturi. Există în Ibrăileanu, *Studii literare*, Ed. Cartea românească, București, un capitol intitulat *„Mai am un singur dor" este o... compilație ?*, în care sînt înregistrate ipotezele aberante emise de unii autori, după care Eminescu ar fi împrumutat tema elegiei sale, „alegerea unui mormînt", de la Ronsard și de la Paul Bourget. Nu știm de altfel ce stîrnește mai mult amuzament, — dacă nu iritare, — fragilitatea ipotezelor sau mediocritatea argumentelor pe care Ibrăileanu le opune acestora.
În adevăr, faimoasa dorință „sădiți un copac la cimitir !" este o dorință cu totul romantică și pe care orice „poet muritor" simte nevoia s-o pronunțe. Important aici nu este că Eminescu a suferit această influență, ci că a depus pentru strofele pe care ea i le inspiră o atît de lungă și de îndîrjită muncă de refacere.

Ele pot, fără nici un inconvenient, să-şi schimbe locul unele faţă de altele şi tocmai căutarea celei mai bune sau celei mai semnificative îmbinări pare să-l fi preocupat în mod preponderent pe Eminescu.

Cea dintîi apariţie a unora din aceste elemente fundamentale datează din 1876 : ms. 2260, 43-46 conţine vreo zece strofe care evocă un decor pastoral, unde sunetul izvoarelor se împreună cu cel al cornului de vînătoare şi unde feeria iubirii îşi desfăşoară vraja. La drept vorbind, doar prima strofă :

„Prin negre crengi de brad
Se strecoară luna
Izvoarele-ntr-una
Din stînci cu zgomot cad" [2]

se prezintă sub o formă foarte apropiată de cea pe care o va avea în *Mai am un singur dor* (vv. 17-20) :

„Pe cînd cu zgomot cad
Izvoarele-ntr-una,
Alunece luna
Prin vîrfuri lungi de brad."

Nu este lipsit de interes să constatăm că, încă din această perioadă îndepărtată, cel puţin una din strofele poemului *Mai am un singur dor* a primit forma sa aproape definitivă. Că Eminescu, redactînd-o, a suferit influenţa poemului lui Carmen Sylva : *Vîrful cu dor*, pe care el îl traducea din germană în acea vreme, e greu de tăgăduit. Dar vom reţine că în această primă redactare lipseşte cu desăvîrşire „motivul" care va deveni curînd esenţial în toate variantele, şi anume dorinţa referitoare la mormîntul marin şi la decorul său.

Nu există vreo aluzie precisă la moarte nici în al doilea manuscris (2279, 4), dar se observă deja că poemul, îndepărtîndu-se de începuturile sale, se orientează spre semnificaţia pe care o va lua mai

2 Ms. 2260, 43-46, Perpessicius, vol. III, p. 223, vv. 1-4.

tîrziu : o elegie funebră. Apropierea lesne de stabilit între acest text și poemul *Peste vîrfuri* este o dovadă. Perpessicius [3] are dreptate cînd notează că în ambele poeme apare tema lunii care lunecă peste ramurile înalte ale brazilor. Dar mai trebuie adăugat ceva : în amîndouă textele întîlnim tema cornului de vînătoare. Poetul dorește să-i audă sunetul dulce. Or, se cuvine să semnalăm că în *Peste vîrfuri* sunetul cornului este legat de dorința de a muri :

„Sufletu-mi nemîngîiet
Îndulcind cu dor de moarte" [4]

nu fără a rămîne totodată legat, cum am văzut, de amintirile rătăcirii celor doi îndrăgostiți în inima codrului.

În acest manuscris își face apariția un alt instrument, care nu este nici el străin sentimentelor dureroase, — deoarece le alină — *buciumul.*

Strofa :

„Trecut-au ca un vis
Durere și zbucium
La sunet de bucium
Ascult cu ochiu-nchis" [5]

va rămîne mereu, în textele care vor urma, aproape sub aceeași formă [6].

---

3 Cf. vol. III, p. 175.
4 Vv. 7-8.
5 Ms. 2279, 4, vv. 21-24, Perpessicius, vol. III, p. 235.
6 Eminescu pare să fi fost frapat de posibilitatea unei rime extraordinar de bogate, pe care i-o ofereau aceste două cuvinte : *bucium* și *zbucium.* Restul strofei va putea fi remaniat, dar *bucium* și *zbucium* vor fi mereu menținute la rimă. În realitate, această rimă pare mult mai puțin bogată dacă ne gîndim că *a zbuciuma* și *zbucium* derivă, după toate probabilitățile, din *bucium* (provenit din lat. *buccina)* și nu mai formează rimă ca în franceză *mouvoir* și *émouvoir.* E adevărat că, dispărînd orice conștiință a înrudirii etimologice dintre cele două cuvinte, cvasi-omonimia lor avea de ce să surprindă și să seducă.

Prima temă, aceea a morții, se conturează dintr-odată în ms. 2279, 97-99 care inaugurează o serie de unsprezece manuscrise, eșalonate din 1878 pînă în preajma anilor 1882–1883, toate premergătoare seriei de patru variante care poartă titlul *De-oi adormi curînd.*

Iată strofa inițială :

„De voi muri curînd
În liniștea serii
Să mă duceți cîntînd
La marginea mării" [7]

Ea este aproape asemănătoare cu prima strofă din *Mai am un singur dor*, cu deosebirea că poetul își imaginează — în mod curios — un cortegiu funebru premortuar [8].

Le cele două „motive" deja semnalate : sunetul cornului și evocarea durerii și neliniștii la auzul sunetului de bucium, — care ne permit să credem că poemul nu este lipsit de rezonanțe sentimentale — se adaugă o mărturie demnă de atenție : strofa 33-36 din acest manuscris 2279, 97-99 oferea la început redactarea următoare :

„Luceferi tremurînd
Prin negrele cetini
Și ceruri și pămînt
Să-mi fie prieteni" [9]

---

7 Perpessicius, vol. III, p. 236, vv. 1-4.

8 Folosirea în această elegie a persoanei întîi nu este încă definitivă. În versiunile următoare, Eminescu ezită. Printr-un fel de dedublare ciudată, poetul se adresează lui însuși, numindu-se *Copil al durerii* — formulă pe care am întîlnit-o deja, sub o formă foarte apropiată, în cursul analizei poemului *Luceafărul*. O variantă a ms. 2276[1], 39, va oferi chiar o redactare la persoana a treia : *Astfel muri curînd.* Vom reține din aceste ezitări libertatea pe care și-o păstra Eminescu față de tema morții — pretins moștenită.

9 Perpessicius, vol. III, p. 237.

care va fi reluată mai tîrziu şi păstrată, fără mari modificări, pînă la capăt.

Or, aceste versuri apar în manuscrisul 2259, 287-308 din *Gemenii*, datat de Eminescu însuşi din 1875, dar nu sub forma unui catren, ci a unui distih cu versuri lungi :

> *„Luceferii, ce tremur sclipind prin negre cetini,*
> *Pămîntul, marea, cerul cu toate ni-s prieteni"* [10]

Ele sînt rostite de Tomiris. Aceasta tocmai a primit declaraţia de dragoste a lui Sarmis, la care ne-am referit în analiza poemului *Din valurile vremii...*, şi-i răspunde cu ardoare, evocînd izvoarele albastre care vorbesc — spune ea — despre ei şi despre iubirile lor. Tomiris invită întreaga natură să ia parte la fericirea lor.

Aşadar, melancolia acestor strofe este alimentată de imagini şi teme care sînt legate deopotrivă de sentimentul morţii şi de cel al fericirii pierdute.

Începînd cu ms. 2276 [1], 40 care datează tot din 1878, poemul ia o înfăţişare care nu se va mai modifica prea mult, în afară de ordinea strofelor şi de cîteva sistematizări sau inserţiuni de detaliu.

Acest manuscris 2276 [1], 40, ne va reţine un moment atenţia din cauza titlului său : *Dorinţa unui dac*, care aminteşte numaidecît de celălalt titlu : *Rugăciunea unui dac*, dat unui poem a cărui extremă importanţă am arătat-o mai sus. Deja, strofa pe care tocmai am citat-o, dublet al unui distih din *Sarmis*, ne orienta către o apropiere între *Mai am un singur dor* şi marele poem al durerii şi al revoltei din care a ieşit faimoasa „rugăciune".

Dar aici nu există nici durere, nici revoltă — tristeţe numai şi resemnare.

Aceasta pentru că moartea lui Sarmis nu aparţine aceluiaşi registru liric ca imprecaţia lansată de tî-

---

10 *Sarmis*, Perpessicius, vol. IV, p. 411, vv. 85-86.

nărul prinț împotriva lui Zamolxis, în sala unde sînt adunați aștrii și zeii care iau parte la căsătoria lui Brigbel. Această moarte, așa cum Soarele a prezis-o nefericitului după violenta diatribă pe care a cutezat să o lanseze, va fi marcată de seninătate. Un nou Homer, deoarece va fi condamnat să-și piardă vederea ; un nou Orfeu totodată, întrucît va avea darul de a fermeca pădurile, malurile mării și marea însăși — care vor dori să-l urmeze, — Sarmis va cunoaște gloria geniului, iar numele său va rămîne nemuritor.

Este inutil să căutăm modelul decorului marin, unde Sarmis-Eminescu dorește să-și sfîrșească zilele, în cutare sau cutare operă poetică din care Eminescu s-ar fi inspirat. Acest decor nu este „la mer infinie et mouvante" a lui Paul Bourget, orice ar fi gîndit Apostolescu [11], este pur și simplu peisajul mistic : chiparoși, tei și clar de lună, în care Sarmis și Tomiris — plutind în luntre pe ape — își spun cuvinte de dragoste.

Așadar, nu ne vom mira dacă în manuscrisul 2276 [1], 41, redactat în imediata apropiere a celui precedent, întîlnim o aluzie precisă la femeia iubită :

„Iar tu iubita mea
Nu-mi plînge la creștet" [12]

aluzie care, ulterior, nu va mai fi niciodată reluată (nu vom găsi decît formule de tipul *și nime... nu-mi plînge la creștet).* Nu ne vom mira nici dacă strofa 5 din același manuscris, asociind și mai evident tema femeii iubite cu tema poetului muribund, reia aproape cuvînt cu cuvînt versul atît de caracteristic poemului *O, mamă... :*

---

11 *L'influence des romantiques français sur la poésie roumaine,* 1909, p. 399, citat de Ibrăileanu, *loc. cit.,* p. 211.

12 Ms. 2276[1], 41, Perpessicius, vol. III, p. 243, vv. 9-10.

„Mereu va creşte umbra-i, eu voi dormi mereu" [13]

sub forma :

„Eu voi dormi mereu
Mereu el va creşte" [14]

Dar această contaminare nu avea să fie decît efemeră. Versiunile următoare, atît cele care pregătesc varianta publicată *De-oi adormi curînd*, cît şi celelalte, nu vor mai păstra nici o urmă.

Totuşi, nu va fi fost lipsit de interes să notăm că Eminescu, deşi îşi remaniază laborios strofele, caută să le îmbogăţească traducînd mai explicit emoţiile şi amintirile din care derivă inspiraţia lor.

*

Cu manuscrisul 2282, 15–17 începe o scurtă serie premergătoare variantei publicate *Iar cînd voi fi pămînt*. Ea se compune doar din trei manuscrise principale şi datează din anii 1880–1881. Seria *Mai am un singur dor* începe în aceeaşi perioadă. Redactarea pe care a ales-o Maiorescu — după indicaţiile poetului, probabil, — nu a fost ultima. Pînă după aprilie 1882, Eminescu continuă să-şi remanieze textul.

Redactările ulterioare nu aduc de fel elemente noi temelor elegiei, cu excepţia unora din ele, care scot mai mult în relief motivele pentru care poetul doreşte să moară. Manuscrisul 2277, 61, de exemplu, prezintă o strofă iniţială, care va fi de aici înainte menţinută în mod constant, sub forme puţin diferite :

„Spre-a stinge-atît amor
În noaptea uitării,
La marginea mării
Eu aş dori să mor." [15]

---

13 V. 12.

14 Ms. 2276[1], 41, vol. III, p. 244, vv. 19-20.

15 Vv. 1-4. Perpessiclus, vol. III, p. 258.

Și, ca și cum ar trebui ca această turnură mai personală dată poemului să fie subliniată printr-un detaliu în măsură să înlăture toate îndoielile, descoperim în manuscrisele imediat următoare o notație care ne reintroduce în „climatul" liric din *Amorul unei marmure* :

„Și visul va trece
Voi înceta s-ador
O marmură rece !" [16]

Se pare chiar că Eminescu încearcă să reînnoiască această temă a adorației pentru o statuie neînsuflețită, complicînd-o cu o imagine despre care nu putem spune decît că este bizară :

„Voi încerca să ud
O marmură rece
Cu plîns amar și crud
Căci totul va trece" [17]

Aceeași încercare de a reînnoi o temă care ne este bine cunoscută din studiul nostru despre *Veneția*, aceea a Oceanului îndrăgostit. Marea, pe malul căreia poetul dorește să moară, a fost numită „ocean" în manuscrisul pe care tocmai l-am examinat, — pentru prima oară și niciodată înainte. Or, în filele vecine găsim două strofe întregi, care îmbogățesc această temă :

„Cu-a lui dureri adînci
Oceanul la maluri
Cu brațe de valuri
S-o atîrna de stînci" [18]

Dar aici, nu de un oraș este îndrăgostit Oceanul, ci de lună :

---

16 Ms. 2277, 63 (+62 +61 v), Perpessicius, vol. III, p. 262, vv. 34-36.
17 Ms. 2282, 100-101, Perpessicius, vol. III, p. 264, variantă a vv. 41-44.
18 Ms. 2282, 93-95, Perpessicius, vol. III, p. 265, vv. 29-32.

„Căci sînu-i pătrunse
Stăpîna nopții reci
De el iubită-n veci
În veci neajunsă." [19]

Alegoria e transparentă. Ea este chiar glosată de următoarea strofă :

„Ca mine geme mult
Se farmă de patemi
Dar n-o să-l mai ascult
Din singurătate-mi" [20]

Aceste trei strofe au fost abandonate, dar e important să le păstrăm prezente în memorie. Ele ne ajută să ne dăm seama la ce ansamblu bogat în semnificații — chiar și pentru el — se gîndea Eminescu cînd scria versurile pe care le citim în textele publicate :

„Va geme de patemi
Al mării aspru cînt..."

Aceste patimi, greu de interpretat la prima lectură, au o valoare simbolică ce nu ne va mai scăpa : ele sînt ale tînărului Ocean îndrăgostit de lună și care

---

19 *Ibid.*, vv. 33-36.
În *Scrisoarea I* luna este numită *stăpîn-a mării.* Această denumire face loc, în versiunile apropiate celei pe care o studiem, unui epitet ciudat, de rezonanță net religioasă : *atotștiutoarea.* Detaliu curios, acest epitet care apare tardiv în manuscrise, — pentru prima dată în versul 24 din ms. 2277, 122, — dar care este păstrat pînă la capăt, califică inițial moartea : moartea care trece prin vînt dînd glas frunzișului veșted. În ms. precedent, 2277, 99 + 99 v, ea e numită *întunecătoarea.* Eminescu pare să fi fost sedus de un asemenea adjectiv (care oferă o rimă bogată substantivului *floarea).* De ce luna, ca și moartea, știe toate lucrurile ? Începutul *Scrisorii I* furnizează cheia acestui mic mister : luna — citim aici — descoperă totul, vede totul, străbate universul și cunoaște grijile regilor și ale sărmanilor, pasiunile celor puternici și ale celor slabi.

20 *Ibid.*, vv. 37-40.

încearcă să atingă cu brațele stînci reci, la fel de reci ca o statuie de marmură.

Astfel, tentativele de înnoire eșuează una după alta și nu numai cele care afectează textul însuși, dar și cele care privesc factura materială a poemului, — cum este încercarea de strofă din ms. 2277, 122, în care al patrulea vers nu ar fi fost decît un disilab (un cuvînt compus din două silabe de tipul *să mor* sau *senin*). Eminescu a renunțat la o astfel de virtuozitate metrică, ce nu se potrivea cu emoția textului.

Se pare că poetul a vrut să exprime această emoție sub forma cea mai pură, cea mai sobră cu putință. Foarte curînd, catrenele — înșiruite la început într-o ordine provizorie — au dobîndit o structură care nu se va mai schimba de loc. Ceea ce le amenință din cînd în cînd este pătrunderea abuzivă a unor detalii prin care confidența lirică ar fi căpătat o turnură mai personală. Dar, de fiecare dată, Eminescu respinge tentația, elimină elementele autobiografice chiar și numai schițate și își menține opera pe linia unei confidențe lirice cu valoare generală.

Acest efort, frecvent la Eminescu, nu este nicăieri mai ușor de urmărit decît în studiul pe care tocmai l-am întreprins, iar impresia oarecum deconcertantă de care am pomenit la început, acea dezorientare resimțită în fața unei atît de mari aglomerări de strofe, cedează curînd locul sentimentului că o voință de sobrietate și de perfecțiune artistică dirijează evoluția acestor nouă mici strofe — și a celei de-a zecea, care li se adaugă — pînă în momentul cînd, în ciuda tuturor avatarurilor ce le amenință, dobîndesc forma lor definitivă.

CRITICILOR MEI

Redactat și transcris pe curat la Iași, în preajma anului 1876, poemul *Criticilor mei* nu poate fi studiat în această poziție decît după sistemul de clasare

adoptat de Perpessicius și pe care ne-am hotărît să-l urmăm, neavînd siguranța că o altă poziție ar fi mai bună.

Dacă acest poem e „anacronic" în raport cu textele analizate pînă acum, el păstrează totuși o valoare permanentă, fiind o mărturie lăsată de Eminescu despre propria sa vocație de poet.

Textul definitiv, care figurează pe manuscrisul 2283, 37–39, opune artei facile a versificatorilor mediocri, dificultățile întîmpinate de cel ce vrea „să exprime adevărul". Ultima strofă pare să reia în manieră picantă vechea opoziție între critică și artă, între criticii care sînt sterili și scriitorii care au meritul de a crea, dar ea se complică cu o reluare a observației generale pe care se sprijină întregul poem : „e ușor a scrie versuri cînd nimic nu ai de spus".

Într-adevăr, ideea dominantă a textului nu este în primul rînd aceea că criticii greșesc dacă-l atacă pe poet. În această perioadă, Eminescu nu putea să spună că este persecutat de dușmanii săi literari. Sau, cel puțin, dacă era, — documentele citate de Perpessicius (vol. II, pp. 214 și urm.) menționează de mai multe ori numele său — era în calitate de membru al școlii junimiste și nicidecum luat separat. Maiorescu era mult mai atacat decît el către anii 1875–1876.

Nu trebuie deci să considerăm *Criticilor mei* ca o ripostă dată de Eminescu mediocrilor redactori de la micile jurnale satirice ale timpului, cum erau *Ghimpele* și *Pruncul*. Sau, cel puțin, nu este decît un simplu contraatac. Este vorba, se pare, de o constatare lucidă a dramei în care se zbate poetul : cum el nu face parte dintre aceia care n-au nimic de spus, cum — dimpotrivă — simte nevoia să exprime întreaga varietate și bogăție a ideilor și pasiunilor care îi umplu mintea și sufletul, cum — în sfîrșit — are grija formei celei mai perfecte cu putință, el este cuprins de un fel de angoasă :

„Ah ! atuncea ți se pare
Că pe cap îți cade cerul" [1]

Această angoasă este într-adevăr dublată de o amărăciune despre care *Criticilor mei* nu ne spune nimic, dar care se face simțită numaidecît la citirea unor texte înrudite cu cel pe care-l studiem.

*

Firul conducător, pentru prima dintre apropierile pe care se cuvine să le facem, este aluzia cuprinsă în strofa 2 :

„E ușor a scrie versuri
Cînd nimic nu ai a spune,
Înșirînd cuvinte goale
Ce din coadă au să sune." [2]

Există o notație foarte asemănătoare în două pasaje din manuscrisele lui Eminescu, complet diferite unul de altul, dar care înlesnesc, fiecare în felul său, înțelegerea textului pe care-l analizăm. Mai întîi în satira intitulată *Epistolă deschisă către homunculul Bonifacius*, care Bonifacius nu este altul decît omul de litere Bonifaciu Florescu (1848–1899), traducător al lui Musset, colaborator la diverse reviste literare și autor al unui studiu despre ritmuri și rime, apărut după moartea lui Eminescu. Tocmai problemele rimei se află în centrul acestei „scrisori deschise". Eminescu declară că dacă ar urma directivele lui Florescu s-ar mulțumi să lege între ele cuvinte goale de sens, avînd grijă numai să le facă să rimeze. Această observație apare în mijlocul unei diatribe violente, care-l prezintă pe Florescu ca fiind un prost, un ignorant, într-un cuvînt – o *mascară*.

Era desigur aceasta o satiră demnă de titlul *Criticilor mei*. Și se pare chiar că Eminescu s-a gîndit un moment să separe scrisoarea deschisă, s-o

1 Vv. 21-22.

2 Ultimul vers nu este, poate, fără o trivialitate voită.

desprindă din *Scrisoarea II*, – unde este redactată în versuri lungi, – şi să-i dea autonomie sub forma unui poem în strofe cu versuri scurte. Acest poem există, el figurează în manuscrisul 2262, 87 v (+87)+ 89, unde a primit ca titlu *Versuri cu unghii* (Cf. Perpessicius, vol. II, p. 233).

E de remarcat că poemul *Criticilor mei* nu a păstrat mare lucru din această vigoare şi din acest sarcasm. Eminescu se mulţumeşte – în mod vizibil – să-şi descarce furia, redactînd doar pentru sine texte răzbunătoare, pe care nu le încredinţează tiparului. Dacă publică un poem născut din ambianţa spirituală a acestor „documente secrete", o face după ce l-a ridicat cu mult deasupra polemicii personale şi i-a conferit un sens foarte larg.

Prilejul unei constatări similare ne este oferit de un al doilea text apropiat, şi anume poemul postum *Icoană şi privaz*[3], care pare a fi o ciornă şi care nu are întotdeauna o semnificaţie clară. În versurile 133–138, citim :

„Între-un poet nemernic, ce vorbele înnoadă
Ca în cadenţă rară să sune trist din coadă
Şi-ntre-ofiţerul ţanţoş ca spada subsuoară
Alegere nu este, alegerea-i uşoară.
Pocnind în a lui haine, el place la neveste" [4]

O mînie surdă străbate aceste versuri. Ecouri ale aceleiaşi indignări vom găsi şi în alte manuscrise ale

3 Semnalat de Perpessicius, vol. III, p. 283, cf. vol. IV, p. 286 şi variante, vol. V, p. 245.

4 Cf. Perpessicius, vol. IV, p. 289. Vom remarca în acest pasaj semnificaţia cu totul diferită pe care o ia, în raport cu textul *Criticilor mei*, aluzia la cuvintele care sună prin a lor rimă. Aici, comparaţia e sarcastică, ea este făcută de cineva care găseşte într-adevăr că un poet nu e bun la nimic şi că îşi pierde timpul juxtapunînd cuvinte care rimează două cîte două. Un ofiţer e mai strălucitor... Eminescu foloseşte aceeaşi formulă în *Criticilor mei*, dar ea nu mai este pusă pe seama unui prost, incapabil să aprecieze valoarea unui poem cu rime bogate, — ea este luată într-un sens peiorativ şi îi stigmatizează pe versificatorii de inspiraţie mediocră.

lui Eminescu [5]. Misoginismul din *Scrisorile IV* și *V* se datorează în bună parte iritării pe care o simte poetul, văzînd că femeia iubită acordă mai multă atenție altora decît lui [6].

Dar nu este lipsit de importanță faptul că această gelozie își găsește expresia în versuri vecine celor care evocă eforturile depuse de poet pentru desăvîrșirea artistică a operei sale. Această juxtapunere este cu atît mai semnificativă, cu cît apare și în *Scrisoarea II*, unde Eminescu se arată indignat de primirea rezervată poeziei sale către contemporani. Studiul acestei *Scrisori* ne-a arătat amploarea pe care o luaseră, în redactările premergătoare, atacurile împotriva criticilor răuvoitori pe de o parte, iar pe de alta — reproșurile adresate femeii.

Dar, așa cum redactarea definitivă a *Scrisorii II*, atenuează virulența ambelor diatribe în folosul unei mai mari seninătăți, tot astfel poemul *Criticilor mei*, elaborat într-o ambianță de iritare împotriva tuturor Zoililor și de gelozie amară, se ridică, printr-o dublă serie de sacrificii, la nivelul unei bogate confidențe — pasionată și orgolioasă totodată — a unui artist despre arta sa.

---

5 începînd cu acela pe care el însuși îl intitulează *Gelozie* (cf. Perpessicius, vol. IV, p. 422), piesă cu un stil violent, considerată pe nedrept de criticii români ca o imitație după *Une Charogne* a lui Baudelaire, dar care nu este decît dubletul poemului cu titlu revelator *Cînd te-am văzut, Verena... (ibid.*, p. 260), care ne permite să afirmăm, fără nici o îndoială, că Veronica Micle este cauza geloziei lui Eminescu din această perioadă.

6 Nu ar fi greu să dovedim că rivalul, real sau imaginar, detestat cel mai mult de Eminescu, are înfățișarea unui ofițer. Cel care face să se audă *zornetul de pinteni* în versul 123 din *Scrisoarea IV* este un căpitan, căpitanul menționat în varianta din ms. 2282, 84-90, premergător *Scrisorii V*, versul 84 (Perpessicius, vol. II, p. 363), personaj care în varianta publicată e înlocuit cu *un june curtezan*.

DIANA

Tot clasificarea cronologică, așa cum a stabilit-o Perpessicius, este cea care ne determină să studiem aici un poem publicat, ne spune editorul, înaintea morții lui Eminescu, la 1 februarie 1884, în *Convorbiri literare* (Maiorescu nu îl introdusese în ediția sa din 1883).

Diana este unul din poemele pe care Eminescu le-a păstrat cel mai mult în manuscrise, pentru o eventuală publicare. Prima schiță, în două strofe de cîte opt versuri, datează într-adevăr din 1874 (ms. 2258, 165), adică din perioada berlineză, — nu fără a oferi cel puțin un element și mai vechi încă (strofa pe care o găsim în *Ecò*) — iar ultima pe care o posedăm, în patru strofe (ms. 2261, 116), datează din 1881—1882. O îmbogățire intermediară, cu o a treia strofă, apare în 1878—1879 pe manuscrisul 2279, 34—35.

Chiar de la început, poemul ia o formă care nu se va mai schimba, aceea a unei interogații : „Ce cauți unde bate luna... ?", iar răspunsul este o exclamație : „Ah ! Iată că trece Diana la vînătoare".

Așa se prezintă, simplificată la extrem, această poezie. Se poate observa că ea este construită în întregime în jurul unei teme lirice foarte vechi în imaginația lui Eminescu, aceea a tinerei femei în codru, temă care, deși va suferi multe avataruri, va apare deseori în opera poetului.

*

Se pare, într-adevăr, că Eminescu a fost obsedat de acest proiect : apariția unui personaj printre crengi, în pădure. Or, în prima redactare în care este evocat, e vorba de un personaj masculin. Perpessicius [1], care indică mai multe referințe cu privire la manuscrisele poemului *Diana*, semnalează strofa :

1 Vol. III, p. 289.

„În codru o creangă se-ndoaie,
O poartă prin frunze, și-n prag
Un chip cu ochi mari se ivește —
Ah ! cum mi-ar putea ți de drag" [2]

din poemul *Ecò*, foarte apropiat de poemul *Ondina* și datat din 1871—1872, — dar el nu adaugă că această viziune imaginară aparține unei tinere fete : este vorba de ultima strofă a romanței pe care copila o cîntă în sala unui castel magic, în timp ce afară un tînăr cavaler pîndește la fereastră. La această romanță, el va răspunde ca în ecou, — de unde și titlul poemului — iar răspunsul său va deveni, în linii mari, poemul *Sara pe deal*, pe care-l vom analiza ceva mai departe.

Ceea ce trebuie reținut din această strofă — păstrată, nu fără modificări substanțiale, în toate redactările poemului *Diana* — este că ea exprimă așteptarea, dorința de iubire a unei ființe tinere și sintetizează fericirea sperată într-un decor silvestru.

Un alt motiv, de asemenea foarte vechi, în prima schiță a poemului *Diana* (2258, 165), este acela al foșnetului frunzelor în pădure care se aseamănă cu un zgomot de sărutări.

Această notație apare în strofa a patra din ms. 2270, 82—83, pe care Perpessicius îl alătură ciclului *Mușat și ursitorile* [3], dar care e înrudit în realitate cu ciclul vecin *Mușatin și codrul* [4] :

„Adesea sună frunzele pe cracă
Cu zgomotul cel dulce de la guri
Ce după ceartă sărutînd se-mpacă" [5]

Nici aici, simpla apropiere nu este suficientă. Se cuvine să notăm că poemul *Mușatin și codrul* evocă

---

2 Cf. vol. IV, p. 100, vv. 131-134.
3 Cf. vol. III, p. 289.
4 Cf. Murărașu, *M. Eminescu. Literatură populară*, Ed. Scrisul românesc, Craiova, p. 395.
5 Cf. Perpessicius, vol. V, p. 556, variantă a vv. 13-15.

rătăcirea prin codri a unui tînăr prinț, făgăduit tronului Moldovei. Îl vedem pătrunzînd în pădure și intrînd în vorbă cu copaci care îl vor de rege, dar el nu acceptă, înaintează și ajunge pe un vîrf de munte, de la înălțimea căruia descoperă întinderea viitorului său regat.

Trebuie să consemnăm aluziile frecvente, în acest decor silvestru, la sunetul cornului și la cel al *buciumului* [6]. Trebuie să notăm, mai ales, că apariția feminină nu se lasă așteptată.

În versurile 162–167 citim :

„Din stejar cu frunza deasă
Iese mîndră-o-mpărătească,
Cu păr lung pîn' la călcîie
Și cu haine aurie ;
Mîndră-i este rochia
Și o chiamă Dochia." [7]

Ni se oferă astfel o confirmare a primei noastre constatări : tema inițială a poemului *Diana* nu-i este furnizată lui Eminescu de vreo reminiscență mitologică [8], e mai curînd un subiect pe care l-am putea numi elementar în lirismul său.

Ultimul manuscris al poemului *Diana* conține un surplus de versuri, care vor reapare în textul *Doña*

---

6 Cuvîntul rimează, cum era de așteptat, cu *sbucium*.

7 *Ibid.*, p. 399.

8 Nimic nu este mai contestabil decît interpretarea dată de Radu Manoliu (*Izvoarele motivelor și procedeelor din poeziile lui Eminescu*, în *Preocupări literare*, 1-5, 1936), pe care o citează Perpessicius, vol. III, p. 289. Autorul presupune că Eminescu se inspiră după o reprezentare a Dianei de la Luvru și lasă să se înțeleagă, într-o paranteză, că poetul a putut fi influențat direct de gravura care figura pe coperta cărții lui Odobescu, „Pseudo-Kyneghetikos", apărută — precizează el — în 1874 : o Diană la vînătoare. În realitate, Radu Manoliu este probabil cel care, văzînd gravura în chestiune, s-a gîndit — prin asociație de idei — la *Diana* lui Eminescu.

Sol, un poem de şaizeci de versuri, ale cărui redactări, trei la număr, datează din 1881. Perpessicius înclină să creadă că, la început, *Doña Sol* era o poezie de dimensiune redusă şi că, din amuzament, Eminescu a amplificat-o cu versuri pe care le-a împrumutat el însuşi de la poemul *Diana* [9].

Oricum, reţinem din această contaminare cel puţin un fapt revelator : Eminescu, redactînd un poem în care Hernani [10] declară cu înflăcărare dragostea sa Doñei Sol, înainte de a o părăsi, nu ezită să îmbogăţească un text care începe prin :

„Te rog rămîi o clipă încă
Ca să te string duios la piept" [11]

cu notaţii luate din poemul *Diana*.

Mai mult, ca şi cum era nevoie de o confirmare a ipotezei noastre conform căreia *Diana*, în ciuda titlului său [12], nu este o poezie descriptivă, redactată din plăcerea de a imita sculptorii Renaşterii, ci se înrudeşte cu poemele Invitaţiei în codru, descoperim în versurile 41–44 din *Doña Sol* expresia unei dorinţe semnificative :

---

9 Fără a intra într-o analiză ce nu-şi are locul în prezenta lucrare, deoarece *Doña Sol* e o poezie postumă, să remarcăm că ipoteza unui simplu divertisment se loveşte de faptul că Eminescu remaniază această operă de trei ori în cursul anului 1881.

10 Aici, împrumutul din Victor Hugo este incontestabil. Aluzia, în strofa 3 a textului iniţial, la sunetul de corn (care-l cheamă în mod imperios pe iubitul Doñei Sol) este o dovadă convingătoare. Să semnalăm, totuşi, că această aluzie a dispărut în ultimul text pe care-l publică Perpessicius.

11 Ms. 2262, 197, Perpessicius, vol. V, p. 484, vv. 1-2.

12 Eminescu cunoştea fără îndoială legătura etimologică dintre cuvîntul românesc *zînă* şi latinescul *Diana*. Să adăugăm că personajul Endymion — iubitul înzestrat cu o frumuseţe eternă —, care apare în versul 16 din *Diana*, putea să-i pară lui Eminescu perfect la locul său într-un poem înrudit, cum am văzut, cu mitul vieţii fără de moarte şi al tinereţii fără bătrîneţe.

„Să văz cum mîna ta îndoaie
În arc o ramură de fag
Şi ca Diana cea bălaie
Îţi faci în codru mîndru prag"

Acest amalgam este revelator şi ne permite să considerăm *Diana* drept un poem bogat în aluzii pentru Eminescu însuşi, oricare ar fi discreţia cu care el ascunde, sub un personaj mitologic, adevărata „zînă" la care se gîndeşte.

SARA PE DEAL

Poemul *Sara pe deal*, publicat în 1885 în *Convorbiri literare*, nu a fost compus în această epocă tîrzie, ci mult mai devreme, încă din 1871, iar contemporanii au fost victimele unei iluzii, cînd au crezut că poetul, bolnav, cunoştea o perioadă de revenire şi că putea din nou să scrie versuri.

Sara pe deal evocă lăsarea serii la ţară. Turmele se întorc de pe cîmpuri, iar iubita îşi aşteaptă prietenul sub un salcîm [1]. Luna alunecă pe cer, stelele strălucesc, ţăranii se reîntorc în sat. Iubiţii vor petrece toată noaptea sub un copac. Cine n-ar da întreaga sa viaţă în schimbul unei nopţi atît de bogate ?

O analiză literară a acestui text ar insista asupra frumuseţii imaginilor, asupra ritmului versului, asupra impresiei de ansamblu care se degajă din evocarea rustică, aceea a unei purităţi, a unei seninătăţi atît de mari, încît întîlnirea îndrăgostiţilor capătă aici un fel de noblеţe supranaturală.

---

1 Probabil că Eminescu s-a gîndit, un moment, să remanieze textul şi să înlocuiască termenul de salcîm cu acela de tei. Aşa trebuie interpretat, se pare, cuvîntul *tei* — subliniat — scris cu creionul, mai tîrziu, în marginea manuscrisului 2259, 84-84 v (cf. Perpessicius, vol. III, p. 300).

*

Primul text, 2290, 60–61 [2], este o versiune autonomă de şapte strofe, în care se găsesc deja, sub o formă care nu va mai varia aproape deloc, cele şase strofe ale versiunii definitive.

Cîteva notaţii au fost modificate cu timpul, cum este aceea a cîinelui care latră lîngă stînă, — în locul ei va fi evocat cîntecul fluierului, — dar mai ales strofele 6 şi 7, în care se exprimă o vie senzualitate, sînt cele care vor suferi remanieri profunde — mergînd chiar pînă la suprimare în ceea ce priveşte strofa 7.

A doua versiune, ms. 2259, 217–218, nu mai e autonomă, ea este incorporată în poemul *Ecò*, care e o variantă amplificată a poemului *Ondina* şi datează, sub această primă formă, din 1872. Cam în aceeaşi perioadă, pentru a treia oară, Eminescu recopiază acest poem *Ecò*, cuprinzînd şi *Sara pe deal*, pe manuscrisul 2259, 84–84 v. Acest lung text — unde descoperim şi părţi slabe, îndeosebi descrierea foarte convenţională a castelului şi a dansului tinerelor fete — nu a fost niciodată pierdut din vedere de către Eminescu. Dimpotrivă, se pare că a dorit să-l îmbogăţească, dar într-un mod care va părea foarte curios, dacă examinăm fragmentele mai mult sau mai puţin substanţiale, pe care Perpessicius le publică în cel de-al cincilea volum al său, pagina 37 şi următoarele. Descoperim aici că opera s-ar fi amplificat prin adăugarea unor meditaţii referitoare la rolul pe care-l joacă femeia. Este revelator, în acest sens, începutul textului de patru strofe, adăugat — după 1872, cel puţin — în marginea manuscrisului 2259, 25 din *Ondina* :

„Căci tu pui în moarte viaţă şi sens" [3]

---

2 Cf. Perpessicius, vol. III, p. 298.

3 Perpessicius, vol. V, p. 44.

Urmează o desfăşurare confuză, din care se degajă această ideie că femeia îl însenineză pe gînditorul dezgustat de lume :

„O, lumea din sînu-mi e surul pustiu
Ce arde şi-n veci se usucă
Zimbindu-mi — devine frumos, verde, viu" [4]

Putem deci considera că inserarea poemului *Sara pe deal* în *Ecò* nu răspundea numai dorinţei lui Eminescu de a-l pune pe tînărul cavaler cu mandolină să cînte o arie poetică, un ecou al serenadei. Invitaţia în codru e un demers plin de semnificaţie. Ea are aproape gravitatea unui rit şi se termină cu o reflecţie, pe care am greşi dacă am lua-o drept un madrigal :

„— Astfel de noapte bogată,
Cine pe ea n-ar da viaţa lui toată ?" [5]

De ce, într-adevăr, să nu riscăm această miză ? Căci viaţa, lipsită de această bogată fericire, n-ar avea nici un sens.

Micul text madrigal de patru strofe, la care tocmai ne-am referit, se termină în mod foarte misterios : se distinge vag declaraţia poetului că a suferit din cauza ostilităţii lumii — care îl detestă deschis sau pe ascuns — şi că a vrut să caute refugiu lîngă femeie. Dar îl aştepta o decepţie :

Nici eu n-am crezut
Dar cînd te-am văzut... [6]

Aici textul se termină brusc. Or, această porţiune de frază, *cînd te-am văzut*, va fi reluată cuvînt cu cuvînt, în 1872, în fruntea unui poem a cărei violentă amărăciune am avut ocazia s-o semnalăm : *Cînd te-am văzut, Verena.*

---

4 Vv. 17-19.
5 V. 24.
6 Vv. 29-30.

Faptul că *Sara pe deal* aparține unui întreg ansamblu de gînduri și sentimente, — mai complexe decît ne-ar lăsa să credem o lectură rapidă a acestei idile pastorale — explică de ce Eminescu, în scurtul răgaz pe care i-l lasă boala în 1885, alege pentru a fi publicat în *Convorbiri literare* un poem vechi de aproape patrusprezece ani, — și nimic nu ne împiedică să credem că a avut destulă luciditate cînd a făcut această alegere. El îi redă autonomia pe care o avusese la început, știind că, despărțindu-l de poemul *Ecò*, nu îi răpea nimic din semnificația sa reală.

NU MĂ ÎNȚELEGI

Există desigur ceva patetic în faptul că una dintre ultimele poezii ale lui Eminescu, care au fost publicate dacă nu prin grija poetului, cel puțin în timpul vieții sale, poartă titlul *Nu mă înțelegi* și ia sensul general al unui bilanț de eșec.

Acest text de 24 versuri a apărut într-o culegere editată de societatea studențească *Unirea*, în 1886, sub titlul *Album literar*. Inițiatorii ei intenționau să arate, printr-o antologie de poezii, puternica strălucire a literelor românești în acea perioadă. Numele lui Eminescu nu putea lipsi din sumarul unui asemenea album.

Poemul trimis studenților, de cel pe care aceștia îl considerau deja drept mentorul lor spiritual, începe cu o declarație de înflăcărată iubire : nimic pentru poet nu are preț în afară de femeia iubită. Pentru ea își impune să scrie, astfel încît visul său duios să nu se cufunde în întuneric. Dar astăzi, cînd este în întregime cuprins de această pasiune mistuitoare, cînd nu mai există nimic altceva pentru el, nici în cer nici pe pămînt, astăzi, spune poetul, „văd din a ta vorbă că nu mă înțelegi !"

Această lipsă de înțelegere, de care dă dovadă femeia iubită, îi provoacă cea mai mare suferință și reprezintă chiar pentru poet — cum am avut ocazia să arătăm — un fel de damnațiune.

Totuși, *Nu mă înțelegi*, care sub această formă publicată are un sens foarte clar și nu pune probleme de interpretare, nu a avut mereu înfățișarea pe care au cunoscut-o contemporanii și a suferit transformări de-a dreptul curioase. Sub aceeași formulă de dojană : *Nu mă înțelegi*, Eminescu a exprimat reproșuri foarte diferite unele de altele și pe care se cuvine să le examinăm îndeaproape.

*

Studiul manuscriselor grupate de Perpessicius în ale sale „Note și Variante" are particularitatea că nu aduce nici o lămurire asupra genezei poemului *Nu mă înțelegi* : textele care ne sînt prezentate se întrerup brusc, dacă se poate spune astfel. Există între ultimul manuscris și versiunea publicată în *Albumul literar* un interval gol. Acest interval este umplut, așa cum vom vedea, de alte texte.

Primele două manuscrise — în realitate nu fac decît unul, al doilea nefiind decît o transcriere a celuilalt, cu un anumit număr de rectificări adăugate — datează din jurul anului 1871 [1].

Găsim aici aceeași declarație de dragoste ca și în textul publicat în 1886. Apoi, poetul insistă asupra sărăciei, asupra mizeriei sale chiar.

Dar soarta a fost în același timp darnică :

„Cînd totul îmi lipsește, cînd soarta mi-i mai rea
Atunci alese dînsa, ca tu să fii a mea..." [2]

Și își imaginează că devine celebru, că învață și el arta de a trăi. Atunci, spune el :

---

1 Cf. Perpessicius, vol. III, p. 305, ms. 2281, 66 v —67 v ; 2254, 136-137.

2 *Ibid.*, vv. 23-24.

„Mă tem, iubită dulce, că nu-i mai fi a mea,
Și de-i și fi... avè-vei în ochii-mi acel preț
Ce azi ți-l dă sfiala sărmanei mele vieți ?
Voi fi supus duioasei, ne mai simțitei munci
Din toat-a mea putere să te iubesc ș-atunci ?" [3]

Această ciudată aprehensiune nu este inteligibilă, dacă dăm formulei *a fi a mea* sensul ei cel mai obișnuit. În realitate, trebuie să înțelegem acest pasaj în felul următor : poetul găsește forța necesară pentru a idealiza femeia iubită chiar în sentimentul destinului său mediocru. Bogăția sau succesul lipsindu-l de această facultate, ce se va întîmpla cu iubirea sa ?

Versiunea următoare, 2261, 29-30, este și mai greu de înțeles. Ea începe la fel ca cea precedentă, dar declarația de dragoste apare deja scandată prin repetarea formulei *azi cînd*, care va deveni atît de caracteristică versiunii publicate. Toată această serie de *azi cînd* deschide calea exclamației :

„Tu nu vrei, adorato, de tine să am parte ?" [4]

Nici aici nu trebuie să ne înșelăm asupra locuțiunii *a avea parte*. Pentru a o înțelege, trebuie să ne întoarcem la variantele violente care gravitează în jurul poemului *Amorul unei marmure*. Într-una din ele, există un pasaj în care poetul, simțind cum „mintea îi seacă de turbare", dă expresie mîniei sale : cerul și natura au cîntecul sau visarea iubitei, el n-are nimic :

„...n-am neci o atomă din tot cugetul său.
Și tocmai de-asta mintea îmi seacă de turbare
Că n-am neci o privire fie omoritoare
Căci nu am neci un atom din ensu-i diafan
Neci partea nopții palizi, neci partea lui Satan" [5].

---

3 *Ibid.*, vv. 34-38.

4 Ms. 2261, 29-30, Perpessicius, vol. III, p. 306, v. 22.

5 Ms. 2254, 65v-69, Perpessicius, vol. I, p. 375, v. 214. Cf. mai sus, p. 51.

Această expresie *a avea parte* acoperă, se vede, o sferă foarte bogată și care nu se limitează la sensul banal de „a avea", „a poseda". Despre posesia exclusiv fizică, Eminescu a exprimat în manuscrisele sale opinii care surprind, dar de care trebuie să ținem seama. Am văzut în cursul studiului nostru despre Scrisoarea V cum el stigmatizează, în manuscrisul 2277, 48-51, imediat anterior celui din *Dalila*, eroarea pe care ar comite-o femeia dacă l-ar considera pe poet avid doar de plăcere, dacă ar crede că nu-i este foame decît de corpul ei [6].

Același raționament sever, în foarte curiosul text *Urît și sărăcie*. Poetul își imaginează că a iubit o femeie și că a păstrat o atitudine rezervată :

„Tu n-ai gustat din rodul acel de fericire
Tu ești onest și plin de respect și generos" [7]

Dar nu a fost recompensat pentru sacrificiul său :

„În urma ta venit-au un neted nătărău
Ș-acesta... ei... făcut-au ce n-ai vrut să cutezi" [8]

Pedeapsa acestei greșeli este redutabilă pentru femeie. Ea a devenit cochetă, rece :

„Și caută-n iubire plăcerea numai, care
E-o clipă de beție și-o zi de desgustare". [9]

Acestei decăderi i se opune dragostea pură, eternă și sfîntă care este celebrată la sfîrșitul textului *Urît și sărăcie* (datat din 1879), scris în versuri foarte asemănătoare celor din manuscrisele poemului *Nu*

---

6 În variantele premergătoare ale *Scrisorii V*, Eminescu folosește o formulă mai brutală : *că ți-e foame de-al ei stîrv.*

7 Perpessicius, vol. IV, p. 391, vv. 59-60.

8 *Ibid.*, vv. 64-65.

9 *Ibid.*, vv. 75-76. Vom nota în aceste versuri accentul pus pe cuvintele *clipă, zi* care marchează momente ale duratei. Acest fel de iubire este aici condamnat, pentru că este prea legat de scurgerea rapidă a timpului.

mă înțelegi pe care le studiem și care datează din aceeași perioadă.

Dacă femeia nu acceptă ca cel care o iubește să aibă „parte de ea", adică dacă refuză o comuniune deplină, dacă femeia crede că doar plăcerea cărnii este în cauză, atunci ea încetează să-și mai joace rolul :

„Să-nceți a fi icoana iubirii cei eterne ?" [10]

Se va întoarce la omenirea de rînd și va pierde farmecul care făcuse din ea o zeiță. Va fi încă frumoasă, bineînțeles, dar nu va mai fi decît o femeie.

Aceste idei curioase alimentează și meditația din manuscrisul următor, 2261, 228-229, datat și el tot din 1878–1879. Dar întrebarea :

„Tu nu vrei, adorato, de tine să am parte ?"

a făcut loc acestei exclamații, foarte apropiată de versul final din *Nu mă înțelegi* :

„Să văz din a ta vorbă că nu mă înțelegi" [11]

Care sînt aceste vorbe ? Refuzul, desigur, de a accepta toată această filozofie complexă a iubirii. Mirarea de a se ști inspiratoarea atîtor visuri vagi. Neliniștea la gîndul că este considerată o zeiță și nu o femeie pur și simplu. Toate aceste sentimente nefiind mărturisite clar, de altfel, ci ascunse în spatele unor vorbe reticente de tipul „nu înțeleg"...

Că este într-adevăr așa, ne-o confirmă versurile finale din manuscrisul 2261, 32-37, datat 1880, și despre care vom avea de vorbit mai departe :

„Și-n loc de a fi un soare al astei lumi întregi
Te aperi sub cuvîntul, că nu mă înțelegi ?" [12]

Nu ne-am putea dori glosă mai explicită. Astfel, greșeala majoră comisă de femeie nu este, în primul

10 Ms. 2261, 29-30, Perpessicius, vol. III, p. 307, v. 24.
11 V. 24, Perpessicius, vol. III, p. 308.
12 Vv. 95-96, Perpessicius, vol. V, p. 514.

rînd, aceea de a nu-l înțelege pe poet, ci de a se preface că nu-l înțelege și de a eluda, sub acest amăgitor pretext, misiunea pe care trebuie s-o ia asupra sa.

Ultimul manuscris al poemului *Nu mă înțelegi*, pe care-l publică Perpessicius, nu aduce modificări importante textelor precedente, în afară de una, care privește tocmai versul unde se inserează formula-cheie a întregii bucăți : *nu mă înțelegi*.

În această variantă 2282, 6-8, datată din 1880, citim confidența :

„Cînd înțeles de tine, eu însumi mă-nțeleg" [13]

Iată de ce greșeala comisă de femeia iubită este atît de gravă : refuzînd să-l înțeleagă pe poet ea îl împiedică să-și deslușească propriul mister.

În această privință, *Scrisoarea V* ne adusese deja unele lămuriri :

„Ea nici poate să-nțeleagă, că nu tu o vrei... că-n tine
E un demon...
C-acel demon plînge...
Că o vrea... spre-a se-nțelege în sfîrșit pe sine însuși...
...S-ar pricepe pe el însuși acel demon..." [14]

Avem așadar de-a face cu o tînguire construită, coerentă, și care se exprimă de la un manuscris la altul în aceiași termeni.

*

Deși am epuizat manuscrisele premergătoare ale poemului *Nu mă înțelegi*, ne mai rămîne de umplut o lacună : și anume, să examinăm un text pe care Perpessicius îl publică printre operele postume, intitulat și el *Nu mă-nțelegi* și care reprezintă, în raport cu textul publicat, o amplificare. Eminescu adaugă

13 V. 22, Perpessicius, vol. III, p. 309.
14 *Scrisoarea V*, vv. 51 și urm.

propriului său poem pasaje pe care le găsim inserate în alte manuscrise din aceeași perioadă, în special în *Renunțare*. Astfel încît sîntem tentați să credem că el nu a dat promotorilor *Albumului literar* poemul *Nu mă înțelegi* sub forma sa ultimă, ci sub o formă puțin anterioară, situată cronologic între ultimul dintre manuscrisele pe care le publică Perpessicius, 2282, 6-8 (1880), și textele care gravitează în jurul poemului postum *Nu mă-nțelegi* (1881), îndeosebi *Renunțare* (1882).

Ceea ce distinge noua redactare de precedenta sînt considerațiile filozofice despre neantul omenesc :

„Au nu știi tu ce suntem ? Copii nimicniciei,
Nefericiri zvîrlite în brazdele veciei" [15]

Dar acestui neant i se opune miraculoasa putere pe care poetul știe că o posedă, putere ce apropie de Dumnezeu. Lumii reale, care este urîtă, omul de geniu este capabil să-i substituie un alt univers. Femeia ar putea să devină un soare al acestei lumi noi, dar, îi spune el :

„Tu îmi ucizi gîndirea, căci nu mă înțelegi." [16]

Pentru a înțelege bine valoarea acestui reproș, trebuie să aruncăm o privire peste *Renunțare*, unde mișună, redactate într-un stil abundent, toate temele care-l obsedează pe Eminescu în această perioadă și din care *Nu mă înțelegi* pare a nu da decît un rezumat eliptic.

Versiunea lungă, publicată de Perpessicius (ms. 2261, 32-37), începe cu acest distih lipsit de orice ambiguitate :

„Ce voi ? mă întrebi, dar dacă ți-aș spune zile-ntregi
Ai fi tu oare-n stare ca să mă și-nțelegi ?" [17]

---

15 Cf. Perpessicius, vol. IV, p. 437, vv. 35-36.
16 *Ibid.*, v. 52.
17 Cf. Perpessicius, vol. V, p. 512.

Or, ceea ce dorește el este să devină un cuceritor, să posede lumea întreagă și să arunce totul la picioarele iubitei – dar cu o condiție : *la-le pe toate, dar și pe mine ia-mă !*

Poetul nici măcar nu vrea ca femeia să-l iubească. S-ar mulțumi să fie sclavul ei și s-o iubească doar el : iubirea sa va fi, spune poetul, spuma nimicniciei mele. Puțin îi va păsa atunci că viața lui e mizerabilă și că nu poate s-adoarmă „de somnul pămîntului" :

„Și să nu pot de somnul pămîntului s-adorm
Ce-mi pasă" [18]

Esențial pentru el este să fie înțeles de femeia iubită. Chiar de i s-ar pierde numele în uitare, puțin îi va păsa cîtă vreme unica dorință i se va împlini :

„Ș-atîta să rămîie din tot ce-n mine este
Cît tu vei înțelege din șirurile-aceste." [19]

Această nevoie de a fi înțeles are ceva tragic. O bună parte din misoginismul lui Eminescu izvorăște din decepția repetată pe care experiența o rezervă unui vis dorit cu atîta ardoare.

Remediu împotriva căderii în neant, înțelegerea femeii ar aduce o nebănuită mîntuire. Contrastul izbucnește între mizeria poetului greșit înțeles și puterea cvasi-divină pe care el ar dobîndi-o dacă femeia-înger, femeia-zeiță ar face un efort să-l înțeleagă : într-adevăr, el ar crea atunci o operă nemuritoare și ar învinge totodată timpul și neantul.

Studiul poemului *Nu mă înțelegi* ne permite cu siguranță să demonstrăm că misoginismul lui Eminescu precum și o bună parte din pesimismul său metafizic sînt alimentate de aceeași sursă.

---

18 *Ibid.*, vv. 54-55. Vom nota reminiscența directă a versului lui Alfred de Vigny, dar vom nota și faptul că textul nu are nimic cu meditația lui Moïse.

19 Ibid., vv. 73-74.

LA STEAUA...

Ca și în cazul sonetului *Veneția*, criticii români au vrut să descopere „izvoarele" precise ale acestui mic poem de patru strofe în versuri scurte. Citînd-ul pentru început pe Maiorescu însuși și terminînd cu Auguste Dorchain, Perpessicius [1] semnalează cel puțin o jumătate de duzină de scriitori din care Eminescu s-ar fi inspirat. Este mult mai important, credem noi, să urmărim de la început istoria poemului *La Steaua* și să examinăm semnificațiile diverse pe care le ia pe parcurs, pentru Eminescu, această temă relativ simplă, banală chiar, s-ar putea spune.

*

Faptul că o stea își trimite încă lumina prin spații, chiar și după ce s-a stins, a frapat pe Eminescu și fragmentele „științifice" ale manuscriselor sale păstrează urma interesului pe care l-a manifestat pentru această curiozitate a astronomiei.

Traducerea poetică a acestui interes și a acestei uimiri este consemnată pe manuscrisele 2279, 28 (care nu are decît o strofă și datează din preajma anilor 1882–1883). În toate aceste texte ciudatul fenomen – o lumină care continuă să existe, deși sursa a dispărut – este prezentat în sine, fără comentariu și fără vreo încercare de construcție alegorică.

Trebuie să așteptăm manuscrisul 2270, 70 v, un poem în opt strofe datat cu aproximație din anii 1882–1883, pentru a găsi o comparație între permanența luminoasă a unei stele stinse și supraviețuirea, în suflet, a unei iubiri pierdute.

Manuscrisul următor, 2270, 72 v – 73 (+72), conține o încercare de remaniere ritmică : versurile sînt mai scurte. Totodată, Eminescu se abandonează unui soi de joc verbal, dovadă acest catren :

---

1 Vol. III, p. 31 și urm. Modelul cel mai general admis este *Der Stern* de Gottfried Keller.

„De ce mai luceşte
Pe ceruri de ce ?
Cînd este şi nu e
Cînd nu e şi e ?" [2]

Răspunsul la această întrebare de o retorică facilă nu este lipsit de o anumită dulcegărie : stelele vor să se asemene cu iubirea, cînd mor.

„Să fie ca tot ce
Iubim pe pămînt
Ce sunt parcă n-ar fi
De nu ştim ce sunt" [3]

Gîndirea ancorează în subtil şi, şi aici, în jocul de cuvinte.

Manuscrisul 2275[B], 72, însoţit de cele pe care Perpessicius i le alătură, se apropie destul de mult, mai ales prin începutul său, de versiunea definitivă. Dar îl simţim pe Eminescu preocupat să introducă în astronomia sa erotică teme filozofice care îi sînt familiare. Astfel, strofa 5 conţine acest distih :

„Nimic din ce-i în univers
Nu piere făr'de urmă" [4]

unde subzistă parcă un ecou al acelei bizare doctrine după care universul este plin, fără fisură. Ultimele două strofe dezvoltă în mod limpede simbolul : raza luminoasă coboară încet şi vine să lumineze ochii care o aşteaptă. Piesa se termină printr-o interogaţie nuanţată de o chemare :

„Altfel acum mi-ai apărut
Dar unde eşti tu ? unde ?" [5]

În raport cu toate aceste texte, versiunea publicată pare să fie o creaţie cu totul nouă. Nu se cunoaşte

---

2 Perpessicius, vol. III, p. 316, vv. 13-16.
3 *Ibid.*, vv. 21-24.
4 Perpessicius, vol. III, p. 319, vv. 19-20.
5 Ibid., vv. 31-32.

textul intermediar între ultimul manuscris pe care tocmai l-am examinat și poemul în patru strofe pe care Eminescu l-a scris cu mîna sa, în vara anului 1886, pe albumul Ririei Xenopol, la băile de la Repedea, lîngă Iași [6].

Dar posedăm unele texte pe care Perpessicius le numește „colaterale" și care ne permit să reintegrăm meditația din care a ieșit poemul *La steaua* într-un bogat ansamblu. Toate aceste texte țin de manuscrisul 2270 și se leagă mai mult sau mai puțin de ciclul pe care l-am menționat în studiul nostru despre *Diana*, și anume *Mușatin și codrul* care are, cum am văzut, strînse raporturi cu ciclul *Miron și frumoasa fără corp*.

Detaliu curios, versiunea de pe fila 163 v, în loc să ia lumina unei stele ca suport al alegoriei, o ia pe cea a lunii. Aceste șase strofe ne permit să adăugăm noi elemente la cele pe care le-am putea reuni în jurul temei lunii în poezia lui Eminescu : regina nopților este tristă pentru că a murit de mii de ani. Cerul însuși nu este decît un vis al repaosului veșnic. Luna, care plutește în spații în voia destinului, varsă asupra lumii durerea și farmecul morții.

Penultima strofă, de lectură dificilă în textul de la „etaj", apare mai clară în variantele de la „subsol". Vom cita una dintre ele pentru a arăta la ce bizare variații pe tema iubirii și morții îi plăcea lui Eminescu să se dedea :

„Cum o privesc cu-atîta drag
Cu atîtea lacrimi mirii,
Căci au simțit adînc în vis
Că moartea e sora iubirii" [7]

Mult mai sincer, într-adevăr, va părea catrenul care încheie versiunea următoare. Se poate chiar spune că aceste versuri aduc o glosă naivă poemului *La steaua :*

---

6 Cf. Perpessicius, vol. III, p. 310.
7 Perpessicius, vol. III, p. 324.

„Mă mir adeseori de ce
A o uita nu pot
De ce un vis ce nu mai e
Nu a perit de tot" [8]

Nu este de mirare că Eminescu încearcă acest sentiment al palidei realități a iubirii apuse simbolizat de raza unei stele căreia nu-i mai corespunde nimic, în timpul cînd redactează versiunea versificată din *Miron și frumoasa fără corp*. Manuscrisul 2270, 76 v°–76, de exemplu, conține un fragment din discursul adresat de zînă tinerei mame, lîngă leagănul noului născut. Ea anunță că dorința imprudentă a acestei mame va fi satisfăcută și că fiului ei îi va fi dat să iubească cea mai frumoasă femeie din lume : numai că această femeie nu va avea corp. Textul se încheie cu această comparație semnificativă :

„Dar ne'ntrupat e chipu-acei iubite
Ca și lumina ce în cer se sue
A unei stele de demult perite :
El n-a fost cînd era, el e cînd nu e" [9]

Or, fragilitatea iubirii apuse este analogă cu irealitatea proprie frumuseții ideale. În ambele cazuri, nu-i rămîne iubitului dezolat decît o imagine iluzorie, un vis asemănător unei amintiri. Și înțelegem că Eminescu a identificat adorația frumuseții perfecte cu adorația frumuseții pierdute.

DE CE NU-MI VII ?

În 1887, cu doi ani numai înaintea morții, reluînd vechiul său obicei, Eminescu trimite la *Convorbiri literare*, de la Mînăstirea Neamțu unde se află, un poem. În februarie, adică în numărul imediat urmă-

8 *Ibid.*, p. 325, vv. 17-20.
9 Cf. Murărașu, *M. Eminescu. Literatura populară*, Ed. Scrisul românesc, Craiova, fără dată, p. 377.

tor, poemul este publicat. El se intitulează : *De ce nu-mi vii ?*

Această chemare ar fi cu siguranță patetică, dacă ar fi fost lansată de Eminescu în această perioadă a vieții sale. În realitate, ea a fost formulată cu zece ani înainte, prin jurul anului 1871, dacă dăm crezare lui Perpessicius, care se sprijină pe criterii ce par sigure.

Poemul se compune din două strofe aproape asemănătoare, în care este evocată melancolia toamnei — frunze care cad, brumă, lanuri pustii — și care se termină, amîndouă, prin aceeași întrebare : „De ce nu-mi vii ?", repetată de două ori. Aceste două strofe încadrează altele, în număr de patru, evocînd amintiri de dragoste pe care poetul ar dori să le retrăiască. Declarații pline de afecțiune însoțesc chemarea acestor amintiri : nici o femeie nu o egalează pe iubită, care este mai frumoasă decît orice stea.

Așa se prezintă acest încîntător poem : el seduce nu numai prin tonul de sinceritate și prin farmecul imaginilor, dar și prin ritm și în special prin versul laitmotiv :

„De ce nu-mi vii ? De ce nu-mi vii ?" [1]

---

1 Vv. 4 și 24.
Schema ritmică a acestui vers nu este izolată în opera lui Eminescu. Am putea cita mai multe exemple. Cel mai clar apare în manuscrisul 2308, 164 v (Perpessicius, vol. III, p. 212), premergător poemului *Te duci...*, care conține, repetată de cinci ori, această întrebare așezată mereu la sfîrșit de strofă :

„Unde te-ai dus ? Cînd o să vii ?"

Este de remarcat, de altfel, că Eminescu folosește acest ritm sacadat tocmai pentru a traduce o chemare foarte apropiată de aceea din *De ce nu-mi vii ?*
Să notăm, de asemenea, că manuscrisele ulterioare ale poemului *De ce nu-mi vii ?* vor exploata în mod sistematic posibilitatea acestui joc ritmic și că fiecare strofă din textul definitiv se va încheia cu un vers construit prin simpla repetare a primului emistih.

Într-adevăr, tocmai acest ritm caracteristic ne permite să considerăm prima schiță 2257, 101 — datată, cum am spus, din 1871 — ca aparținînd poemului pe care-l studiem.

Fără îndoială că adevăratul laitmotiv, aici, este invocația :

„O înger blînd cu linul pas" [2]

inserată în versul 21, dar găsim deja și întrebarea insistentă și plină de neliniște :

„De ce nu vii, de ce nu vii ?"

Ea nu este încă îmbogățită cu acest dativ *mi*, care e greu de redat în traducerea franceză și care aduce o nuanță în plus.

Aceasta pentru că textul din 1871 exprimă o chemare care nu are nici pe departe aceeași tonalitate ca cea din 1887. Distingem aici o urmă de retorică. Distingem, mai ales, prezența unei teme familiare poetului în cursul anilor 1870—1872, aceea a femeii-înger, contaminată aici de cea a tinerei fete moarte și de cea a stelei. Într-adevăr, în prima strofă citim :

„În noapte-amar am așteptat
Să luminezi pe al meu pat
Dar tu în ceruri ai rămas
O înger blînd cu linul pas" [3]

Iată un exemplu de ceea ce s-ar putea numi sincretismul temelor lirice la Eminescu : femeia este invocată ca o putere cerească. Ea ține de natura stelelor, strălucește întocmai ca și ele. Aparține unui alt univers, — pe care nu-l poate părăsi. De unde și tăcerea sa :

„Dar n-ai răspuns la al meu glas" [4]

---

2 Vv. 4, 8, 12 etc.

3 Ms. 2257, 101, Perpessicius, vol. III, p. 327, vv. 1-4.

4 *Ibid.*, v. 7.

Coloratura religioasă a acestor cuplete lirice este evidentă şi sîntem tentaţi pe bună dreptate să considerăm ca un fel de litanii aceste invocaţii monotone adresate îngerului plin de blîndeţe. Textul *Apari să dai lumină* [5], care datează din anii 1879–1880, confirmă această impresie. El reprezintă o etapă intermediară în evoluţia care urcă de la primul manuscris al poemului *De ce nu-mi vii ?* datat din 1871, la cele patru manuscrise din anii 1882–1883, premergătoare textului definitiv.

*

Nu este locul aici să analizăm în detaliu *Apari să dai lumină*, dar se cuvine să aruncăm o privire asupra acestui text ce dezvăluie la Eminescu un fel de erotism religios, – dacă este permisă asocierea acestor două cuvinte. Formula va părea poate îndrăzneaţă sau nelegitimă, dar cum să numim altfel acest amestec de expresii pioase, de imagini şi simboluri cvasi mistice, pe de o parte, şi de chemări ale femeii iubite, de evocări senzuale, pe de altă parte ?

Şi, într-adevăr, ceea ce dă textului *Apari să dai lumină* un caracter net religios este reluarea la sfîrşitul fiecărei strofe a unui vers de tipul :

„O marmură, aibi milă de-a mele rugăminţi !" [6]

care seamănă, în mod incontestabil, cu litaniile liturghiei creştine.

---

5 Cf. Perpessicius, vol. IV, p. 430.

6 V. 6. Vom observa că tema femeii-marmură nu mai este ilustrată aici prin imagini împrumutate de la antichitatea păgînă, în contrast cu imaginile pioase ale creştinismului. Opoziţia Venus—Madona a dispărut. Sau, mai degrabă, statuia lui Venus a devenit obiect de cult. Ea locuieşte într-un templu şi adoratorul o invocă în termeni cucernici. Limita extremă atinsă de această metamorfoză, de această transpunere pe plan religios a temelor laice, o găsim fără îndoială în versurile 57-60 ale acestui ciudat text :

„Cînd ruga mea fierbinte nu vrei să o auzi,
Mă faci părtaş în lume durerilor lui Crist...
O marmură, aibi milă de sufletul meu trist !"

Aceste similitudini de formă și de inspirație generală sînt dublate de similitudini mai precise : și aici, toamna aduce ambianța sa de melancolie, simbolizînd îmbătrînirea și amărăciunea care-l amenință pe poet :

„Ca toamna cea tîrzie e noaptea mea și cad
Iluzii ca și frunze pe undele de vad" [7]

Și chemarea adresată iubitei, cu care se încheie textul, deși este marcată mai mult de alegoria femeii-înger, a femeii-stea :

„Dar te cobori, divino, pătrunsă de-al meu glas" [8]

e foarte apropiată, ca intenție, de întrebarea *De ce nu-mi vii ?*

*

În comparație cu bogăția unui text jumătate laic, jumătate religios, cum este *Apari să dai lumină, De ce nu-mi vii ?* pare mult mai simplu. Și într-adevăr, în manuscrisele pe care le publică Perpessicius și pe care le datează în bloc din 1882—1883, se constată eliminarea succesivă a anumitor detalii care aminteau de ambianța din *Apari să dai lumină.* Astfel, distihul :

„De ce nu vii cu dulce pas
Să-ntineresc la al tău glas" [9]

— care dobîndește întreaga sa semnificație în perspectiva îmbătrînirii simbolizate de căderea frunzelor — va dispare.

Descrierea celorlalte femei pe care poetul le-a putut întîlni în viața sa [10] devine mult mai sobră. No-

---

7 *Ibid.*, vv. 43-44.

8 *Ibid.*, v. 61.

9 Ms. 2261, 298-299, Perpessicius, vol. III, p. 330, vv. 17-18.

10 Descriere schițată în comparația pe care o întîlnim în versurile 34-35 din *Apari să dai lumină.*

tații ca acelea ale gurilor subțiri și reci sau ale mîinilor de asemenea subțiri și reci, care nu seamănă nici cu gura, nici cu mîinile iubitei, vor fi complet eliminate.

Versurile :

„De ce nu vrei să reapari
Cu gene lungi pe ochii mari" [11]

țin tot de angelologia ce caracterizează poemul *Apari să dai lumină*. Și ele vor fi eliminate.

La capătul acestui efort, *De ce nu-mi vii* nu mai primește decît o semnificație foarte generală : poetul, neliniștit și cuprins de tristețea toamnei, reclamă prezența unei ființe dragi și se frămîntă. Nici un răspuns precis nu este așteptat la întrebarea „De ce nu-mi vii ?" și această incertitudine voită este mult mai sugestivă decît explicația aproape mitică, sugerată de fabulația inițială : femeia este un înger îndepărtat sau o stea pe cer.

Totuși, Eminescu, deși dă poemului derivat autonomie în raport cu textul din care provine, nu se poate opri să nu păstreze pe alocuri urme ale meditației inițiale. Astfel, în versurile 13-14, confidența :

„Căci tu înseninezi mereu
Viața sufletului meu"

unde, în spatele verbului *înseninezi*, citim ca în filigran *întinerești*, este în acord cu neliniștea întrebării inspirate de obsesia timpului care se scurge și a fericirii pierdute.

La fel, notația :

„Mai mîndră decît orice stea" [12]

ia aspectul unei chemări discrete : această stea care aduce seninătate — luminoasă în ceața care se abate peste vii, — este tocmai aceea căreia poetul îi cerea nu de mult să aducă lumină.

---

11 Ms. 2261, 292 v-293, Perpessicius, vol. III, p. 330, vv. 5-6.
12 V. 19.

KAMADEVA

Ar putea să pară ciudat faptul ca ultimul text pe care-l examinăm este un mic poem, lipsit de gravitate, asemănător unui madrigal și inspirat de un hindusism ce poate fi considerat factice.

Perpessicius, comparînd *Kamadeva* cu *Pajul Cupidon*, acordă mai întîi importanță madrigalului. Punînd înaintea cititorului textele documentare cu care îmbogățește publicarea *Scrisorii I*, el acordă de asemenea o importanță — prea mare, credem noi — inspirației hinduse. Într-adevăr, *Kamadeva* nu merită nici această onoare excesivă, — nu este un poem inspirat din Imnurile din Rig Veda — nici această înjosire — nu este nici o piesă anacreontică, iar cînd o examinăm îndeaproape descoperim în ea o anumită gravitate, așa cum se întîmplă de altfel cînd examinăm îndeaproape *Pajul Cupidon*.

*

Poemul, recopiat de A. C. Cuza după un original pe care i l-ar fi furnizat Eminescu însuși, a fost publicat în *Convorbiri literare*, în iulie 1887, și este ultima operă care a apărut în timpul vieții lui Eminescu.

Din această poezie posedăm trei variante, datate toate din 1876 și deci despărțite de textul definitiv printr-un interval de unsprezece ani.

Dacă existența acestor manuscrise lipsește de orice credit ipoteza că Eminescu, în 1887, ar mai fi fost capabil să compună o operă originală, diferențele care se observă între cele trei variante și textul publicat ne îndreptățesc să credem că poetul avea destulă luciditate, nu numai pentru a alege din dosarele sale piese demne de a fi încredințate publicului, dar și pentru a le aduce îmbunătățiri.

Ceea ce frapează, într-adevăr, examinînd cu atenție *Kamadeva*, sînt schimbările care apar în raport cu versiunile din 1876.

Acestea, ms. 2262, 140 v ; 2262, 96 ; 2278, 53, nu fac decît să nareze o bizară aventură : poetul, vrînd să-şi vindece sufletul [1], cheamă în vis pe Kama, zeul indic. Şi zeul vine într-adevăr în chip de băieţandru, călare pe papagalul său, cu tolbă şi cu săgeţi [2] fabricate din flori ascuţite şi răspîndind un parfum adormitor.

Ultima strofă nu este aceeaşi în cele trei variante. În prima, sînt redate vorbele zeului : dacă vrei să ştii cine sînt, consultă cartea sfîntă a lui Buddha. Sînt fiul cerului şi al iluziei deşarte.

În a doua şi a treia, poetul mărturiseşte că l-a chemat pe tînărul zeu pentru ca acesta să-l certe : *ca să mă certe* [3].

Poemul se opreşte brusc. Nu se indică nici o urmare la acţiunea zeului Kama.

Nu la fel se întîmplă în textul publicat în 1887.

Mai întîi, încă din primul vers, aflăm că poetul a vrut să-şi vindece sufletul cu ajutorul unui leac ciudat : „durerile iubirii". Zeul a venit. El l-a lovit pe bolnav drept în inimă :

„Şi de-atunci în orice noapte
Pling pe patul meu deştept." [4]

Poemul putea să se oprească aici. El se măreşte cu o strofă care pare, la prima vedere, o simplă reluare a penultimei, dar care este în realitate o concluzie subtilă. În loc de *l-am chemat*, citim acum *a*

---

1 Numai versiunea 2278, 53 indică de ce boală anume : *De răceală pustinicirei voind sufletu-mi să-l vindec.*

2 Imaginea pe care Maiorescu a ales-o pentru a ilustra în *Convorbiri literare* din iulie 1887 poemul lui Eminescu, şi pe care Perpessicius o publică în facsimil, este răspunzătoare, poate, prin mediocritatea sa cam vulgară, de aprecierile aspre care s-au putut face cu privire la *Kamadeva*.

3 Este imposibil să luăm verbul *a certa* în sensul lui obişnuit. Trebuie luat în accepţia sa arhaică de „a pedepsi". Eminescu dorea să redea astfel cuvintelor româneşti valoarea lor străveche.

4 Vv. 15-16.

sosit. „A sosit ca să mă certe". Aici, verbul, în accepția sa arhaizantă, este foarte clar : lacrimile vărsate în fiecare noapte sînt tocmai dovada unei pedepse primite.

Or, care a fost greșeala ? A fost aceea de a fi voit să părăsească o stare de indiferență și de răceală — la care textul publicat nu face aluzie, dar pe care versul citat mai sus, în notă, ne-o sugerează — și de a fi acceptat dinainte, ca remediu, durerile iubirii.

Dincolo de prețiozitatea alegoriei, descoperim o ușoară urmă de filozofie, care prin spiritul său general este într-adevăr hindusă sau, mai precis, budhistă : nu trebuie să părăsim de fel ataraxia înțeleptului sau să pătrundem în lumea dorinței. Suferința care ne așteaptă acolo va pedepsi această imprudență.

Interpretat astfel, micul poem *Kamadeva*, departe de a părea o fantezie fără importanță, o variantă „orientală" a poemului *Pajul Cupidon*, ia aspectul unei introspecții pe care Eminescu o întreprinde la sfîrșitul vieții sale lucide, — sfîrșit care a devansat cu cîteva luni moartea poetului. Sub o formă discretă, la limita umorului, — ca și cum confidența ar cîștiga, dacă ar fi exprimată sub un voal înșelător — Eminescu ne-a lăsat un text pe care sîntem tentați să-l numim, atenuînd valoarea excesivă pe care ar putea s-o ia formula, un scurt dar foarte emoționant testament spiritual.

CONCLUZIE

Prezenta concluzie nu este un rezumat al paginilor precedente. Căci încercarea de a oferi o prescurtare a substanței conținută în cercetările de amănunt ar fi contrară spiritului care nu a încetat să anime investigația noastră : nu prezentăm static ceea ce e țișnire, evoluție, creație reînnoită. O geneză e o mișcare însușită. Nu e un lucru inert pe care să-l putem descrie fragment după fragment.

În realitate, e încă o geneză pe care o încercăm, în paginile care urmează, să o discernem, — geneza nu a poeziilor lui Eminescu ci a poeziei sale în general. Aici e de reținut mișcarea unei inspirații în ansamblu. Originalitatea promisă rezultatului acestui efort din urmă rămîne, natural, dependentă strîns de rezultatele deja obținute : analiza globală nu e decît rodul analizelor de amănunt.

Urmează indexele. Ele nu sînt simple repertorii ; ele pot avea rolul de fir conducător. Indicele operelor (index operum) *arată pînă la ce punct poeziile lui Eminescu sînt solidare unele cu altele și cum toată opera e traversată de curenți lirici sau filozofici, puțin numeroși și constanți. Apropierile au fost limitate la esențial. Multe altele ar putea fi operate.*

La fel, index rerum *nu a căpătat amploarea ce i se putea da. Dar așa cum e, el arată limpede predominarea anumitor teme în poezia lui Eminescu, — și caracterul lor, uneori obsesional, — după cum lasă să zărim plasticitatea lor relativă : multe din ele ca-*

pătă, ici-colo, fără a-și schimba natura, semnificații diverse.

*

Înainte de toate se impune o constatare : textele publicate de Eminescu cît trăia și cele alese de editorii săi din manuscrise, pentru a le publica drept postume nu reprezintă decît o proporție foarte redusă din ceea ce a compus el, pe care le-a lăsat într-o stare mai mult sau mai puțin elaborată.

Luată în bloc, opera seamănă cu aceea a unui sculptor ale cărui statui terminate ar ocupa o mică încăpere, dar încercările, — de la marmura abia cioplită pînă la capodopera aproape terminată, ar ocupa toate celelalte săli ale unui muzeu.

A doua constatare : poeziile de mică dimensiune, unele foarte scurte, reprezintă majoritatea în culegerea de opere publicate de Eminescu. Numai Scrisorile și cîteva texte ca Epigonii, Împărat și proletar, Strigoii sau Călin au o amploare relativ mare. Dar dacă examinăm culegerea de poeme postume, observăm că poeziile foarte lungi nu sînt rare, ca Memento mori care are 1302 versuri, — mai mult decît cele cinci Scrisori reunite (împreună, ele nu au decît 789), Povestea magului călător în stele care are 844. Texte ca : Gemenii au 310, Diamantul nordului, 240, Odin și poetul 238. Și am putea spori încă lista.

Notăm astfel că Eminescu își disciplinează propria vervă și renunță la abundența spontană. Acest efort către sobrietate l-am înregistrat în numeroase încercări. Nu numai luată în ansamblu, opera publicată e de o concizie pe care nu o anunțau ciornele și care contrastează cu amploarea operelor postume, dar, mai mult, în elaborarea fiecărei poezii, Eminescu manifestă o grijă vie de a curăți și a reduce. Putem chiar formula regula că o operă publicată e totdeauna mai scurtă decît cea mai scurtă dintre ciornele pregătitoare.

Foarte des sacrificiul privește confidențele autobiografice prea clare. Observăm apoi că Eminescu s-a temut mereu să dea lirismului său un aspect anecdotic și personal. El a căutat mereu să atingă universalul, dotînd opera sa cu o rezonanță foarte general umană. La fel, preocupări de artă l-au dus adesea la eliminarea anumitor dezvoltări parazitare: E evident, de exemplu, că Eminescu a suferit de o veritabilă „tentație mitologică", rezistîndu-i de multe ori victorios.

Putem de asemenea afirma, — și această afirmație e fundată pe un mare număr de observații, — că alegerea unei forme exterioare, strălucită și abilă ca tehnică, nu coincide totdeauna la Eminescu cu o mare bogăție de fond. În schimb, cea mai mare parte a capodoperelor sale manifestă, afară de rimă, o absență aproape totală a preocupării formale: sînt serii lungi de versuri sau de strofe cu structură tradițională.

Altă constatare: Eminescu avea un temperament de poet epic și de poet dramatic. Operele, prin care el era cunoscut, ni-l înfățișează ca pe un poet filozof și mai ales ca liric. În realitate, el avea predilecție pentru marile fresce și visa să scrie teatru care ar fi fost filozofic și istoric, ca „tabloul dramatic" intitulat Mureșan sau încercarea de dramă Mira.

Dar remarcăm că aceste încercări nu s-au realizat pe de o parte, pe de alta, ele s-au dovedit fertile, — ca o mină bogată în filoane. Se poate spune fără teama de a ne înșela că marile bucăți lirice ale lui Eminescu au fost mai întîi așezate în gura personajelor imaginare, declamate pe scenă. Printr-un ciudat paradox, confidențele lui Eminescu nu sînt niciodată mai intime decît în momentul cînd pune pe altul să le recite. Luăm drept mărturie irefutabilă textul O, mamă..., a cărui sinceritate directă nimeni nu s-ar gîndi s-o conteste, și care totuși, cum am

văzut, nu are nimic dintr-un strigăt spontan, scos de poet, singur numai în fața foilor sale.

Vom observa apoi — și această remarcă justifică privirea aruncată supra operelor postume ale poetului, deși aceste opere rămîn înafara intenției noastre, — vom observa că acest domeniu vast, — scrierile nepublicate, — constituie un fel de rezervă din care Eminescu n-a încetat să ia : am văzut de mai multe ori cum cutare operă pusă la punct a fost detașată dintr-un ansamblu mai vast de care ținea mai întîi. Astfel, un studiu complet asupra operei lui Eminescu trebuie să urmeze, cum am spus la început, cercetînd-o cum am făcut noi, avînd ca obiectiv analiza celor 260 de texte reunite de Perpessicius în al său volum patru. Astfel s-ar completa tabloul „butășirii" pe care l-am schițat. Prin butășire înțelegem exploatarea făcută de Eminescu asupra unui pasaj al operei : el îl detașează din ansamblul, căruia îi aparținea mai întîi, îi conferea autonomie, nu fără a-i da o semnificație mai mult sau mai puțin nouă. Am văzut în mai multe locuri cît e de revelatoare identificarea unui butaș, pornind de la textul principal, pentru a examina avatarurile suferite de fragmentul derivat, cum urmărești de la butuc ramura care se depărtează.

Nici o cercetare nu s-a arătat mai fecundă ca aceasta în cursul muncii noastre, și e sigur că nu am putea dori o mai bună explicare a unei poezii decît recurgerea la opera din care ea s-a ivit : studiind această operă, studiind mai ales „momentul" în care se operează derivarea în dezvoltarea acestei opere avem toate șansele de a pricepe clar semnificația exactă a textului derivat.

*

Aceste observații liminare fiind făcute, am vrea să ne reîntoarcem pentru a redacta o dublă sinteză, adică, — după terminologia familiară lingviștilor, dis-

cipoli ai lui Saussure, – o sinteză „diacronică", cît și „sincronică". O sinteză „diacronică" ar căuta să arate cum opera lui Eminescu a evoluat, de la primele poezii publicate în revista Familia pînă la ultimele texte primite de Convorbiri literare.

Dar cariera lui Eminescu a fost atît de scurtă că pare dificil să distingem perioade și să tragem o curbă a evoluției. Cel mult se poate spune că lotul de poezii publicate în revista Familia, de la La mormîntul lui Aron Pumnul pînă la La moartea Principelui Stirbey e marcat de o anumită stîngăcie juvenilă și de o influență externă, ușor de recunoscut : aceea a liricilor români ai momentului.

Dar dacă se poate opune astfel tonul dulceag din O călărire în zori, de pildă, care ne dă impresia imitării lui Alecsandri minor, vigoarei din Venere și Madonă, nu vom cuteza să insistăm asupra contrastului, nici să vorbim de evoluție : abia trei ani despart O călărire în zori publicată în 1866, de primul manuscris al Venerei și Madonei.

Mai tîrziu, tocmai criteriile cronologice sînt înșelătoare, sau cel puțin acelea pe care le putem afla nu permit decît trasarea de etape cu limite nesigure : între data la care o operă a fost realmente concepută și dată publicării ei se înscriu adesea ani lungi.

S-ar putea poate considera că plecarea lui Eminescu de la Iași, ruptura lui de Iași e un „moment" esențial al vieții sale și că operele scrise în acest soi de exil ar trebui cu grijă distinse de operele anterioare. Or, am constatat că Eminescu multă vreme scoate la București din rezerva acumulată la Iași sau la Berlin. Călătoria lui din toamna lui 1877 nu indică nici o ruptură cu trecutul lui poetic, nici o reînnoire.

Dacă ne amintim că Eminescu începe către mai 1883 să manifeste grave semne ale bolii sale, și dacă ratificăm opinia admisă după care Venere și Madonă, publicată de Convorbiri literare în aprilie 1870,

e prima din operele lui mari, ajungem la concluzia că activitatea sa literară reală se întinde pe 13 ani abia, încît sîntem tentați de a lua acești 13 ani ca un tot, fără a mai încerca să discernem etape.

Dar dacă ne e refuzată astfel sursa alcătuirii unei evoluții de ansamblu, analoagă cercetărilor de detaliu, privitoare la evoluția fiecărei bucăți, nu ne e interzis să operăm o sinteză „sincronică", trasînd o geneză globală, examinînd cum s-au născut temele mari ale lirismului eminescian și, mai întîi, să căutăm originea atitudinii spirituale adoptată de Eminescu în fața misterului lumii și a destinului uman, — pesimismul său.

*

Dacă voim să vedem din ce meditație fundamentală naște pesimismul lui Eminescu, trebuie, credem, să examinăm două texte precoce — ele urcă spre anii 1866—1869 — adică : Mureșan și Amorul unei marmure. Îndată ce vom discerne și pătrunde, cu aceste două poezii și cu ciornele lor, „doctrina" esențială exprimată, vom avea, putem spune, cheia dezvoltărilor lirice ulterioare, prin care Eminescu se arată poet și filozof pesimist.

Această cercetare care tinde să descopere la Eminescu însuși geneza interioară a unei interpretări pesimiste privind universul, omul și destinul său, se opune radical, în principiul său, cercetărilor criticilor care, în regulă generală, au fixat ca primordial pesimismul occidental al lui Schopenhauer sau al lui Leopardi, arătînd apoi cum Eminescu s-a făcut discipolul român al acestor gînditori.

La drept vorbind, Eminescu este nu tributar, ci solidar cu tot pesimismul european al secolului al XIX-lea. În loc de a vedea în el mai mult discipolul unui maestru, care l-ar fi învățat din afară, pesimismul, — e mai exact să-l considerăm drept reprezentantul român al unei tendințe — generală la scriitorii și gînditorii de pe la mijlocul secolului, — meditînd

asupra lui Dumnezeu, asupra omului, asupra sensului destinului uman, pentru a încheia această meditație cu vederi decepționiste. Istoricii literaturii au observat același curent de gîndire și de poezie filozofică în țări foarte diferite, foarte depărtate unele de altele, și ei nu au remarcat, în toate cazurile, „surse".

În realitate, orice pesimism sincer e un vitalism, — vrem să spunem un comportament spiritual ivit dintr-o experiență singulară și concretă. Formularea lui ca doctrină, ilustrarea prin argumente conceptuale țin de învățămînt și sînt transmisibile, dar opțiunea primă în favoarea unei interpretări optimiste sau pesimiste a existenței în lume și a destinului uman depinde de cauze profunde, anterioare influențelor primite. Cum pot aceste cauze să se manifeste în același moment în diferite țări, născînd ici colo doctrine pesimiste care întrețin apoi relații cu influență reciprocă, e o problemă pe care o lăsăm în grija filozofilor și istoricilor filozofiei ca s-o rezolve.

În ceea ce-l privește pe Eminescu, ne pare că cea mai depărtată cauză a pesimismului său e de căutat mai întîi în temperamentul lui propriu, — căruia nu-i era străină o anumită ereditate, — apoi în experiențele pe care le-a trăit în copilărie și în adolescența sa, dar mai ales în meditațiile în care s-a cufundat, tînăr de tot, asupra destinului națiunii sale și asupra iubirii, meditații care își găsesc, cum am spus, în Mureșanu *și în* Amorul unei marmure, *ca și în variantele și textele înrudite, prima și deja foarte precisa lor expresie.*

În Mureșanu, *în versiunea ei cea mai veche, aceea din 1869, — vedem pe patriotul transilvănean întrebîndu-se asupra lui Dumnezeu, pentru că el se întreabă despre nenorocirea poporului său. Cîțiva ani mai tîrziu, în 1876, în noul* Mureșan *reapare același lanț de noțiuni. Le-am putea schematiza astfel : istoria poporului român e istoria unui popor abandonat de Dumnezeu. Nu există putere binefăcătoare care*

conduce, după planuri inteligibile, evoluția unui popor, — nici după vreo rațiune aceea a lumii. Lumea se supune întîmplării. Nu există decît întîmplare în cer și pe pămînt. Lumea întreagă și omul care o locuiește sînt jucării ale acestui hazard. Viața omenească nu are nici un sens.

Aceste sînt, credem, propozițiile de bază, în jurul cărora se organizează filozofia pesimistă a lui Eminescu. E posibil ca experiențe sfîșietoare, ca moartea celor dragi, să fi agravat un ateism deja conștient : Eminescu a pierdut rude apropiate în tinerețe și e probabil că tema „fetei moarte" nu a fost numai o temă literară pentru el. Meditația asupra morții însă, contemplarea, reală sau imaginară, a unui cadavru de față nu au făcut decît să-i dea dovezi pentru teza fundamentală. Ele au ilustrat-o mai de grabă decît au suscitat-o, am putea spune ; am văzut, de altfel, cum în Mortua est ! imprecizia terminală a fost precedată de formulări ambigue.

Se pare chiar că ateismul lui Eminescu, așa cum se exprimă într-o bucată ca Mortua est ! — în care se cuvine să-i recunoaștem partea lui în amplificarea propriu-zis literară, implicată într-un asemenea subiect, — rămîne, în vigoarea negației sale, vecin cu un fel de regret pentru adevărurile de odinioară. Toate izbucnirile religiozității, mai mult sau mai puțin sincere, pe care le-am putut înregistra în analizele de detaliu, arată că ireligiozitatea lui Eminescu e un lucru secundar, dacă nu marginal, în raport cu pesimismul său metafizic funciar, a cărui geneză — ne place s-o credem, — e de căutat înainte de toate în ciclul Mureșanu și în negațiile dezolate cu care începe, privind existența unui zeu capabil de a conduce pe om și colectivitățile umane și de a salva destinul lor de absurd.

*

Distincția pe care tocmai am operat-o între rădăcinile profunde ale pesimismului eminescian și ma-

nifestările lui secundare poate părea subtilă, dar ea e dublată de o distincție strict analogă, dacă studiem a doua „sursă" a aceluiași pesimism, paralelismul celor două serii de remarci servind să fundamenteze în valoare pe una prin alta. A doua „sursă", am afirmat-o, e doctrina spontană despre iubirea umană, elaborată de Eminescu la capătul adolescenței, așa cum o găsim exprimată în ciornele grupate în jurul textului Amorul unei marmure. Iubirea decepționată a tînărului pentru „o femeie de marmură" suscită o revoltă în el care capătă amploarea și sensul unui nihilism metafizic. Și tocmai cu un apel la neant începe revolta iubirii imposibile, apel care va căpăta în Rugăciunea unui dac o vehemență brutală.

Nu bucuria de a iubi e în cauză, și mai puțin apetitul sensual, cît comuniunea dintre oameni : formula a avea parte revine ca un lait-motiv în doleanță. La fel, iubirea e dorită acum ca o mîntuire, ca mijlocul de a-și conserva propria identitate personală, — și obsesia nebuniei agravează teribil aprehensiunea eșecului, — mai mult, ca un protest suprem contra fragilității umane : iubirea ar permite apropierea de divin, beneficiind, încă de aici, de un fel de introducere în eternitate.

Această exigență extraordinar de ambițioasă, pe care Eminescu o poartă în el și care îi promite, fapt îndoielnic, o constantă decepție, ne place s-o apropiem de un vis care a alimentat poezia populară română, de care Eminescu nu a încetat să se intereseze vreodată, pe drept cuvînt, — visul povestit de legenda Miron și frumoasa fără corp. Am putea da sub titlu acestei legende formula : „În căutarea absolutului". Miron e un tînăr care decide să abandoneze totul, plecînd în căutarea celei mai frumoase femei din lume : el o găsește într-adevăr, dar ea e insesizabilă, — ea nu are corp.

Această nostalgie, avînd coloratură religioasă, înțelegem prea bine că, dacă e decepționantă, ea se transformă în imprecație și în blestem. Dar așa cum

tocmai am distins cu grijă rădăcina pesimismului eminescian şi temele secundare care îl ilustrează, — la fel, aici vom opune nostalgiei iubirii absolute şi divinizante plîngerile, reproşurile şi sarcasmele prin care se exprimă misoginismul eminescian.

Că Eminescu a crezut că vede, rînd pe rînd, în Veronica Micle sau în oricare altă femeie încarnarea visului său de iubire absolută, că el a încercat un sentiment de perpetuă neîmplinire, iată ceea ce nu surprinde deloc, dar ceea ce nu trebuie să fie considerat ca evenimentul dintîi : e o urmare. La început e certitudinea deprimantă că iubirea, putem spune, nu ţine de lumea aceasta.

Femeia va fi blamată, comparată cu un demon, cu o Venus coruptă, cu Dalila. Dar, după cum mai înainte negarea lui Dumnezeu, rostită la căpătîiul unei tinere moarte, nu era expresia fundamentală a pesimismului ateu, la fel acum insultarea creaturii schimbătoare, reci, incapabile de a înţelege ceva, nu e începutul disperării.

*

Aceste două „surse" ale pesimismului eminescian, dacă ne-am permis să le găsim la Eminescu însuşi şi la fel în tendinţele proprii comunităţii etnice căruia el aparţinea, — tendinţe pe care el a ştiut să le reflecte într-un fel atît de exact, e nu pentru că am cedat unui gust al paradoxului, nici prejudecăţii „dacice" care anima sigur pe poet. Admitem bucuroşi că, pornind de la acest prim şi dublu elan negator, Eminescu a primit apoi favorabil diferitele formulări şi doctrine pe care le-a cunoscut din contactul său cu cultura europeană. De ce nu şi-ar fi dat el adeziune la filozofia existenţei profesată de Schopenhauer ? De mirare ar fi fost ca la Viena el să fi devenit leibnitzian. În acelaşi timp, autorul Aforismelor îi aducea vederi deprimante despre iubire, care sprijineau filozofia sumbră a voinţei de a trăi : am

văzut pe Eminescu denunțînd la rîndul său instinctul de reproducere pe care natura l-a împlîntat în om și de care ea se folosește pentru a-și asigura propria-i supraviețuire.

Dar trebuie să reținem bine că aceste adaosuri nu modifică în esența lui un pesimism ivit din adîncuri. Dubla distincție operată de noi mai sus ni se pare cu adevărat oportună și ne ajută să deosebim zona în care se poate vorbi de influență de cea în care orice căutare de „sursă" e zadarnică, — Eminescu fiind, la acest nivel, sursa cu dublu izvor a lui Eminescu însuși.

*

Dacă cele două certitudini de bază, — existența nu are sens, iubirea e fără țintă — participă la simplitatea intuițiilor existențiale, nu e același lucru cu formulările de detaliu : aici se organizează sisteme complexe. La drept vorbind, există mulțime de sisteme mai degrabă decît o ordonare de ansamblu. E zadarnic să căutăm în poezia lui Eminescu o „doctrină" coerentă. Desigur că orice vitalism e refractar unui lanț conceptual abstract. Vor fi deci „reîntoarceri" în pesimismul eminescian și uneori contradicții.

Astfel, disperarea exprimată în Mureșanu nu e incompatibilă cu evocarea marilor momente ale trecutului, nici cu devoranta activitate căreia i se consacră Eminescu jurnalist, în fiecare zi la Timpul. Vigurosul polemist, — ca și poetul Doinei și Scrisorii III, — luptă pentru țara sa și nu pare deloc să creadă că orice luptă e pierdută, de la început.

În chip similar, omul care nu-și făcea nici o iluzie despre posibilitățile salvării oferite de femeie, nu încetează să evoce amintirile iubirii, nici să lanseze chemări, ca și cînd o schimbare de ultimă oră ar putea fi scontată din partea iubitei, o „înțelegere" finală capabilă să salveze totul.

Dumnezeu, de pildă, a cărui existență era negată în mod patetic, categoric, în Mortua est !, fiind obiec-

tul, în diferite avataruri, dacice sau bogomilice, al imprecațiilor nelegiuite, primește omagiul penitent al poetului într-un text ca S-a dus amorul. Eminescu face aluziii la Cristos de mai multe ori în ciornele sale, sau în textele publicate, încît s-ar putea extrage din opera lui o întreagă „mariologie". O privire asupra postumelor ne duce la lectura Rugăciunii către Fecioara *de cea mai pură pietate (în* Ta twam asi, *Perp., vol. IV, p. 36 și vol. V, p. 373). Ea e pusă în gura unei fete pierdute pe care poetul, în contrast gen Hugo, o opune unei fete de rege, — lăsînd să se înțeleagă că aceste două femei sînt poate surori. Dar nefericita se duce la o biserică și acolo pronunță o suită de litanii pe care Eminescu se străduiește să le definitiveze în mai multe manuscrise datînd din 1878 și 1879.*

Desigur că religia tradițională oferă lui Eminescu simple teme literare și nu trebuie exagerată sinceritatea poetului atunci cînd afișează o anumită credință sau atribuie personajelor sale o anumită atitudine religioasă.

În sens invers, nu trebuie, poate, să considerăm drept expresie a unei convingeri profunde cîte o izbucnire de ateism. Am văzut cum, chiar în texte direct inspirate de o ontologie schopenhaueriană, se strecoară aluzii, deconcertante în asemenea situații, la o ființă supremă, dotată cu transcendență.

Ultimul cuvînt în toată această problemă l-a spus desigur Eminescu însuși, aruncînd într-o ciornă strofele mici din Eu nu cred nici în Iehova *(Perp. vol. IV, p. 296). El spune că nu crede nici în Iehova, nici în Buddha, nici în viață, nici în moarte, nici în stingerea eternă, cum fac unii. I-ar fi de altfel egal să trăiască etern sau să cunoască eternitatea în moarte. Orice gînd e zadarnic și nu schimbă nimic în lume. Cum poetul nu crede în nimic, el cere să fie lăsat în pace. Să nu i se laude clasicii, nici stilul anticilor. Totul i-e egal : el rămîne ceea ce a fost totdeauna, un romantic.*

E butadă și umor în această profesiune de credință. Putem vedea aici scepticism. Putem la fel observa aici un regret de a nu mai crede în nimic, cel puțin sentimentul unui vid pe care „romantismul" nu le poate covîrși.

O altă confidență ar fi de raportat la cea tocmai citată de noi. O găsim la întîmplare într-o pagină consacrată de G. Călinescu culturii lui Eminescu (Opera lui Eminescu, vol. II, p. 71), în care el încearcă să dovedească că poetul citise La vie de Jesus a lui David Strauss. Demonstrația ne interesează mai puțin decît citatul pe care se sprijină. Eminescu observă că David Strauss se întreabă dacă noi mai sîntem creștini, el însuși adăugînd la această întrebare o alta judecată mai importantă : „Fost-am noi vreodată creștini ?", — și el e gata să răspundă negativ.

Într-adevăr, e foarte dificil, sprijinindu-ne doar pe simple mărturii scrise, să ne pronunțăm cu certitudine despre sinceritatea unui poet. Mai bine să ne mulțumim să înregistrăm retușurile prin care Eminescu și-a nuanțat singur tezele fundamentale.

Existența unor asemenea retușuri nu compromite creditul pe care-l aducem ipotezei noastre relative la geneza pesimismului eminescian. Mai mult, — aceste nuanțe ne permit să declarăm cu mai multă putere că Eminescu iubea filozofia, dar nu era un filozof, — el era atras spre meditații metafizice, dar nu a voit niciodată să elaboreze un sistem metafizic solid, el a spicuit ici-colo teme acordate opțiunilor fundamentale, dar el era prea poet pentru a-și constrînge gîndirea la exigențele adevăratei construcții intelectuale, care e fructul unei asceze logice și reclamă sacrificii constante.

*

Dacă destinul global al universului și condiția umană luată în ansamblul său nu sînt așa cum poetul le-ar fi dorit, — și șocul între această dorință și

realitate creează pesimismul — e de prevăzut că meditațiile asupra lumii care ne înconjoară și asupra destinului nostru vor fi marcate la Eminescu de aceeași deziluzie și de aceeași amărăciune. Și de fapt puține fapte rămîn departe de o judecată pesimistă în opera poetului nostru.

Vom reține, printre considerațiile secundare de oarecare amploare în care el stăruie, trei principale care se găsesc în centrul unei mulțimi de teme de importanță minoră și pe care le putea defini cu ajutorul acestor formule : timpul fuge, totul se termină cu moartea, viața nu e decît un vis.

Vom nota că aceste formule nu au în general nimic original și criticii pătrunzători au cîmpul liber pentru a găsi la Eminescu înaintași în expresia nelinistei sale.

Ar fi însă mai interesant să observăm cum îmbogățește poetul cadrul romantic elementar și caută, de pildă, să depășească prin mijloace diferite — privilegiul acordat clipei prezente nu e singurul — descumpănirea în care-l cufundă scurgerea timpului. Obsesia eternității persecută pe Eminescu, — încă un paradox în plus de înregistrat — atît de mult încît neantul la care se gîndește e o noapte, fără-ndoială, dar o noapte eternă și în miezul unei meditații, cît de schopenhaueriană ar fi ea, asupra scurgerii clipelor, cu e Cu mîne zilele-ți adaogi, noțiunea gîndului etern e evocată ca un refugiu și o speranță.

Eminescu reproșează mai puțin duratei faptul de a fugi și de a compromite soliditatea oricărei fericiri umane cît o acuză de a fi responsabilă de un dezacord fundamental între om și femeia iubită. Un nou paradox iar, — poetul se adresează morții pentru a birui acest dezacord, iar elegiile cele mai mișcătoare pe care le compune deschid perspective dincolo de moarte, debutînd aproape cu o consolare.

Tema morții într-adevăr e inseparabilă de aceea a timpului. Moartea la Eminescu, după ce a fost

cauza scandalului ateu, la început, după ce a fost celebrată apoi în chip romantic și legată de cîntecul din corn sau de căderea florilor de tei, a devenit o realitate ontologică. Mai mult, orice realitate în univers îi apare lui Eminescu ca un vis al morții eterne.

Ce valoare filozofică trebuie să dăm acestei imagini magnifice ? Răspunsul e dificil. Să ne mulțumim să observăm înlănțuirea acestor teme : timpul, moartea și visul, — și de a considera felul cum Eminescu, fără să fi dat gîndului său coerența unei doctrine construite, a rînduit legături profunde între diferite elemente constitutive ale acestei gîndiri.

E sigur că noțiunea de vis joacă un rol esențial în poezia lui Eminescu. E suficient, pentru a ne convinge, să aruncăm o privire asupra indexului nostru. Se va observa bogăția și varietatea referințelor pe care le-am adunat, — fără ca inventarul nostru să fie exhaustiv. Tema visului la Eminescu ar merita ea singură o monografie. Să ne mulțumim aici cu înregistrarea unor „variații" pe această temă.

Trebuie să notăm îndată că, spre deosebire de romanticii germani, Eminescu nu vede în activitatea onirică un mod de cunoaștere capabilă să aducă omului o anumită revelație. „Lumea visului" e o formulă care nu corespunde cu nimic la el (și Dumnezeu știe dacă la Novalis, de pildă, o astfel de formulă e semnificativă).

Curînd însă visul intră în conflict cu realul : e vorba atunci de visul în sensul curent al cuvîntului. Apoi realul însuși e considerat ca fiind înzestrat cu puțină substanță și e asimilat cu visul, — lumea exterioară nu e decît un vis bine legat, la fel de fragil ca viziunile care populează somnul. Apoi, în fine, universul întreg, cosmosul, tot ceea ce a fost chemat la ființă, luat în bloc, nu e decît un vis. Visul cui ? Al cărui organism monstruos ? Eminescu ezită aici. Visul neantului, zice el în Scrisoarea I, visul morții eterne în Împărat și proletar. De la Calderon la Maya

a hinduşilor, trecînd prin Shakespeare, putem găsi în literaturi şi în religii ale lumii antecedente, putem chiar inventaria precursorii care au transmis lui Eminescu această revelaţie care, de fapt, nu e decît un vis.

Dar am rămîne la suprafaţa lucrurilor dacă nu am desprinde din obstinaţia lui Eminescu în despuierea omului de soliditatea sa substanţială, pentru a o face simplă aparenţă fluidă şi evanescentă, urma unei disperări : un vis nu este deloc ceea ce Eminescu dorea să fie realitatea, ci un lucru stabil şi robust, dimpotrivă, pe care să se sprijine. În lipsa acestui suport, ce devin obiectele care ţin de rostul nostru şi mai ales acest obiect privilegiat, — corpul şi personalitatea care-l reprezintă ? Dacă totul nu e decît vis, ce devine eul ?

Sîntem aici în inima neliniştii celei mai constante la Eminescu, pe care el a ştiut s-o exprime de mai multe ori în poezii mişcătoare. Obsesia nebuniei, teama de a pierde controlul propriei persoane, simţind cum se topeşte, ca un nor care se destramă, ţin de groaza pe care e imposibil şi zadarnic s-o legăm, printr-un efort de sistematizare, de alte filozofii ale visului.

Desigur, credinţa puţină în realitatea lumii se aliază la Eminescu meditaţiilor paradoxale asupra originilor acestei lumi. Putem taxa pe Eminescu de incoerenţă, cînd pare să reia pe seama lui vechile cosmogonii ale Indiei sau ale Eddelor. *Aici căutătorii de „surse" au jubilat şi nu există critic român care să nu se fi aplicat celebrării culturii vedice a lui Eminescu sau cunoaşterii mitologiilor nordice. În realitate, ceea ce trebuie descoperit, dincolo de viziunile acestea poetice, e nostalgia care le dă preţ, adică regretul că aceste geneze nu sînt decît mitice şi că realitatea universului nu poate avea cauţiunea unui act creator, făcut de un zeu, nici nu se sprijină*

pe perenitatea unei materii dotate spontan cu viață, — ci e fragilă ca un vis.

*

Dacă coborîm din aceste considerații foarte generale la nivelul istoriei, al vieții societăților și al indivizilor și dacă ne întrebăm despre felul în care Eminescu înțelegea, la acest nivel, condiția umană, descoperim că pesimismul lui funciar se traducea prin judecăți sceptice asupra evoluției umanității. Originea acestor vederi deprimate am identificat-o în afirmarea singulară că formele existenței sînt în număr limitat și că posibilitățile de reînnoire și de progres uman sînt compromise prin puținătatea invenției creatoare, manifestată de demiurg. În acest mit al demiurgului, care întreține relații evidente cu tema metempsihozei, trebuie să vedem o legitimare a descurajării : la ce bun să lucrezi pe pămînt pentru binele omenirii, cînd destinele individuale sînt modificabile între ele — unul e împărat azi, iar mîine va fi sclav, — și cînd ciclurile istoriei se supun legii unei implacabile monotonii ?

Ce va face omul lucid ? El va practica o politică de retragere, de izolare voluntară, de indiferență : el nu se va amesteca în comedia universală, jucată de marionete, dintre care mulți sînt scelerați.

Acest stoicism mîndru e concluzia logică a tezelor a căror înlănțuire am urmărit-o. El n-a dus însă la Eminescu poetul, și mai puțin la Eminescu omul de acțiune, la ataraxia înțeleptului, la retragere, nici la tăcere.

În același fel, misoginismul funciar care animă pe autorul Scrisorii V, aserția că iubirea e o sursă de durere și că femeia e incapabilă să înțeleagă pe omul care o iubește, nu împiedică pe Eminescu — spre deosebire de Miron, eroul basmului popular —, de a celebra un corp feminin, cerînd îngerului —

demon căruia-i arată un cult, bucurii foarte omenești sub teiul sfînt, în inima pădurii complice.

E de remarcat cum cosmosul, — așa cum îl vede Eminescu ivit din neant, în condiții despre care cel mai puțin ce se poate spune e că ele nu au nimic comun cu cele revelate de geneza biblică — se transformă, dacă e văzut la scara unei mici păduri plină de arbori în floare, într-un fel de paradis pregătit deplin pentru a primi cea mai înaltă fericire.

Există două naturi în poezia lui Eminescu. Una — grandioasă, inumană, ostilă, aceea pe care gînditorul o recreează în gînd, și alta mult mai modestă în perspectivele ei, adică în perspectivele care se deschid anume ochiului unuia care se plimbă în pădurea moldovenească — acomodată admirabil vieții omenești pe care o măsoară cu ritmul anotimpurilor, imprimîndu-i un fel de bonomie. Această natură apropiată pare făcută anume pentru om, spre deosebire de cealaltă — inumană — în care se inserează totuși.

Cum poate fi redusă această contradicție? Am putea-o neglija, desigur, declarînd și aici că filozofia generală a lui Eminescu nu e constrîngătoare pînă la a-i interzice incoerențe de detaliu. Eminescu, de altfel, nu e singurul poet pesimist care a fost sensibil farmecelor naturii, și vom remarca că Vigny, de exemplu, din momentul în care femeia cu frumoase picioare de copil îl însoțește în marile peisaje, nu mai vede pe pămînt nici un mormînt, ci doar un covor măreț. Am putea susține că Eminescu, în același fel, se împacă cu natura cînd ea devine decorul feeriei iubirii.

În realitate, natura, în modestele ei perspective, — nu cosmice, ci terestre, — nu a fost vreodată alt lucru pentru Eminescu decît un decor primitor. El n-a avut nevoie niciciînd să se reconcilieze cu ea, pentru că niciodată el n-a prețuit-o numai în sine, singură și lipsită de oameni. Am căutat zadarnic în opera lui o singură pagină în care peisajul să fie descris doar

din plăcere. Poezia Pastelurilor lui Alecsandri e cu totul străină artei lui Eminescu. Chiar texte ca Somnoroase păsărele, de pildă, care par la prima lectură „gratuite", s-o spunem, se revelă, la examenul manuscriselor, legate de o întîmplare, de un demers oarecare făcut de personaje vii.

Revenind, natura și ființele reale, animale, vegetale și chiar minerale, care o populează, sînt dotate cu o viață cvasiumană. Ar fi ușor să ilustrăm prin numeroase exemple animismul care caracterizează inspirația lui Eminescu, pictor al universului : de la coleopterele din Călin pînă la lună și la stele, trecînd prin arbori și lacuri, tot realul participă la o viață similară cu cea a oamenilor. Imaginație de poet, — s-ar spune. Dar e poate altceva. Eminescu se simte solidar cu natura. El găsește în ea un refugiu întîi, departe de societatea factice, de convențiile ei și de constrîngerile ei, atît de intolerabile pentru un om care iubește. El află în ea mai ales un sprijin prețios, un refugiu contra neliniștii timpului care trece. Perenitatea naturii nu e odioasă, nici insolentă, — în ciuda contrastului violent care o opune efemerului existenței omului. Ea e purtătoare de speranță : există în marile păduri o altă durată decît aceea a vieții cotidiene, o durată misterioasă căreia e important să ne potrivim, așteptînd să ne contopim pentru totdeauna într-un mormînt, în legănarea ramurilor și în murmurul etern al izvoarelor.

*

Astfel, de la primele formulări ale unei doctrine pesimiste, privind universul și condiția umană, pînă la temele lirice de detaliu, același curent traversează poezia lui Eminescu și-i asigură unitatea organică. E vorba de o unitate vie, mai mult decît de o coerență intelectuală, abstractă, cum am spus. De aceea ne vom feri să abordăm această operă cu intenții mecaniciste. Ne vom abține de a decupa elemente dis-

tincte, pentru a le lega separat de ansambluri exterioare. Sau mai curînd, dacă vrem să facem apropieri semnificative – obținînd astfel o mai bună cunoaștere a literaturii europene, – vom acționa cu prudență, fără a pierde din vedere că opera lui Eminescu, luată în ansamblu, e o sinteză vie : e elanul intim pe care trebuie să-l considerăm esențial aici, fără a atribui condițiilor externe o putere de determinism preponderent. Desigur nu trebuie neglijate condițiile externe.

Munca de analiză, la care am recurs, oferă cu adevărat acest avantaj de a ne permite o apreciere mai exactă a influențelor suferite de Eminescu : le vom putea circumscrie limpede, recunoscînd unora cu atît mai multă importanță cu cît vom restrînge mai mult domeniul altora.

Posibilitatea unei alte aprecieri se ivește și ea acum : restituind cu rigoare întreaga originalitate poeziei lui Eminescu, vom avea șansa de a înțelege de ce această poezie ocupă un loc atît de privilegiat în istoria literaturii române. Fără a cădea într-o schematizare excesivă, se poate spune că există în literatura română o perioadă pre-eminesciană și o perioadă post-eminesciană, a doua avînd drept caracteristică o influență dominantă, – pe care nimeni nu o poate nega, – exercitată de autorul Luceafărului.

Dacă românii recunosc în Eminescu pe cel mai mare poet al lor e pentru că Eminescu tocmai a știut să exprime în mod remarcabil sufletul țării sale, traducînd cu fidelitate aspirațiile sau visurile compatrioților săi. Sinteză personală, poezia lui e la fel sinteza a ceea ce s-ar putea numi spiritualitatea românească. Cu acest titlu, ea merită să fie cunoscută cu exactitate.

Prezenta lucrare a vrut să arate că opera lui Eminescu, așa cum ne-o descoperă studiul genezei sale, nu e un ecou oriental al cînturilor lirice europene, ci o creație a unui geniu profund și original, interpret, în plus, al poporului întreg.

Dacă depărtarea în spațiu și, mai mult încă, obstacolul limbii nu ar fi restrîns difuzarea unei asemenea opere, capitolului prea bogat, după noi, al influențelor suferite i s-ar fi adăugat, la criticii români, un capitol al influențelor exercitate.

Intermediar între excesele acelui capitol și lipsa acestuia, capitolul pe care l-am scris noi înșine va contribui, poate, reducînd excesul, la completarea într-o măsură modestă a lipsurilor, — dacă n-ar fi decît să permită cercetătorilor, istoricilor literaturii și comparatiștilor o apropiere, puțin mai sigură, de poezia lui Eminescu.

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

INDEX OPERUM

Prezentul index conține, grupate după ordinea alfabetică, cifrele care retrimit la pagini, la toate poeziile lui Eminescu tipărite în timpul vieții și, de asemenea, anumite opere postume la care am făcut aluzie în analizele de amănunt.

După titlul fiecărei poezii sînt înregistrate titlurile poeziei sau ale poeziilor în care opera discutată a constituit obiectul unei apropieri semnificative sau al unei observații de oarecare importanță.

A

Adio, 407 ; Și dacă, 419 ; Trecut-au anii, 462.
Afară-i toamnă, 264 ; Sunt ani la mijloc, 268.
Amicului F. I., 62 ; Amorul unei marmure, 51 ; Înger și demon, 114.
Amorul unei marmure, 51 ; Venere și Madonă, 72 ; Epigonii, 79 ; Floare albastră, 121 ; Strigoii, 187, Scrisoarea V, 349 ; Odă, 443 ; Mai am un singur dor, 532.
Andrei Mureșanu, Se bate miezul nopții, 480.
Apari să dai lumină, De ce nu-mi vii ?, 566.
Archaeus, Egipetul, 103 ; Împărat și proletar, 126 ; Călin, 167 ; Cu mîne zilele-ți adaogi, 489.
Atît de fragedă, 249 ; De cîte ori iubito..., 233 ; Rugăciunea unui dac, 239.

B

Bogdan Dragoș, Atît de fragedă, 249 ; O mamă, 299.

C

Călin, 167 ; Lacul, 156 ; Povestea codrului, 207 ; Trecut-au anii, 462 ; Peste vîrfuri, 495.
Călin Nebunul ; Făt-Frumos din tei, 138 ; Crăiasa din povești, 153 ; Călin, 167.
Cînd amintirile, 402 ; Pe lîngă plopii fără soț, 413.
Cînd însuși glasul, 273 ; Trecut-au anii, 462.
Cînd te-am văzut, Verena, Criticilor mei, 543 ; Sara pe deal, 552.
Cîntecul unui mort ; De cîte ori, iubito, 233 ; Despărțire, 291.
Ce e amorul ?, 411 ; Pajul Cupidon, 223 ; S-a dus amorul, 391.

Ce te legeni, 529.
Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie, 45.
Crăiasa din povești, 153.
Criticilor mei, 543 ; Scrisoarea I, 303.
Cugetările sărmanului Dionis, 109.
Cu mine zilele-ți adaogi, 489 ; Scrisoarea I, 303 ; Glossă, 430.

D

De-aș avea, 36.
De cîte ori, iubito, 233 ; Atît de fragedă, 249 ; Despărțire, 291 ; Trecut-au anii, 462 ; Din valurile vremii, 524.
De ce nu-mi vii ?, 566 ; Atît de fragedă, 249.
De-oi adormi curînd, 532.
De-or trece anii, 505.
Demonism, Înger și demon, 114.
Departe sunt de tine, 217 ; Strigoii, 187 ; Cînd însuși glasul, 273.
Despărțire, 291 ; De cîte ori iubito, 233.
Diana, 548 ; Din noaptea, 423.
Din străinătate, 39.
Din valurile vremii, 524 ; Mai am un singur dor, 532.
Doña Sol, Diana, 548.
Dorința, 162 ; Lacul, 156 ; Trecut-au anii, 462 ; Lasă-ți lumea ta uitată, 508.

E

Ecò, Diana, 548 ; Sara pe deal, 552.
Egipetul, 103 ; Floare albastră, 121.
Epigonii, 79 ; La Heliade, 46 ; Junii corupți, 60 ; Scrisoarea III, 329.
Erotocrit, 208.

F

Fata în grădina de aur, Crăiasa din povești, 153 ; Luceafărul, 361 ; Glossă, 430.
Făt-Frumos din tei, 138 ; Călin, 167 ; Povestea teiului, 210 ; Peste virfuri, 495 ; Lasă-ți lumea ta uitată, 508.
Floare albastră, 121 ; Lasă-ți lumea ta uitată, 508.
Foaia veștedă, 289.
Freamăt de codru, 278.

G

Gelozie, Criticilor mei, 543.
Gemenii, Rugăciunea unui dac, 239 ; Atît de fragedă, 249 ; Din valurile vremii, 524 ; Mai am un singur dor, 532.
Geniu pustiu, La o artistă, 48 ; Venere și Madonă, 72 ; Înger de pază, 96.
Glossă, 430 ; O, rămii, 225 ; Atît de fragedă, 249 ; Scrisoarea V, 349 ; Cînd amintirile, 402 ; Se bate miezul nopții, 480.

H

Horia, Amorul unei marmure, 51.

I

Icoană și privaz, Criticilor mei, 543.
Ideile unui proletar, Împărat și proletar, 126.
Iar cînd voi fi pămînt, 532.

I

Împărat și proletar, 126 ; Înger și demon, 114 ; Melancolie, 143 ; Glossă, 430 ; Odă, 443 ; Cu mine zilele-ți adaogi, 489.
Înger de pază, 96 ; La o artistă, 48 ; Venere și Madonă, 72.
Înger și demon, 114 ; Înger de pază, 96 ; Împărat și proletar, 126.
Iubind în taină, 459.
Iubita vorbește, Scrisoarea IV, 337.

J

Junii corupți, 60 ; Epigonii, 79 ; Scrisoarea III, 329.

K

Kamadeva, 572 ; Pajul Cupidon, 223.

L

La Bucovina, 43.
La Heliade, 46.
La mijloc de codru, 529.
La moartea lui Heliade, La Heliade, 46.
La moartea Principelui Știrbey, 70.
La mormîntul lui Aron Pumnul, 35.
La o artistă, 48 ; Epigonii, 79.
La steaua, 563 ; Despărțire, 291 ; Din noaptea, 423.
Lacul, 156 ; Crăiasa din povești, 153 ; Călin, 167 ; Freamăt de codru, 278 ; Peste vîrfuri, 495.
Lasă-ți lumea ta uitată, 508 ; Povestea teiului, 210 ; Ce te legeni, 529.
Luceafărul, 361 ; Cînd însuși, 273 ; Scrisoarea I, 303 ; Ce e amorul, 411 ; Pe lîngă plopii fără soț, 413 ; Glossă, 430 ; Odă, 443 ; Cu mine zilele-ți adaogi, 489.

M

Mai am un singur dor, 532 ; O mamă, 299.
Maio, Epigonii, 79.
Mănușa, 360.
Meditațiune, Mortua est !, 91.
Melancolie, 143 ; Amorul unei marmure, 51 ; Singurătate, 214 ; Trecut-au anii, 462.
Memento mori, Epigetul, 103.
Miorița, Călin, 167.
Mira, Amorul unei marmure, 51 ; Melancolie, 143.
Miron și frumoasa fără corp, La steaua, 563.
Misterele nopții, 44.
Mortua est !, 91 ; La o artistă, 48 ; Amicului F. I., 62 ; Strigoii, 187 ; Rugăciunea unui dac, 239.
Mușat și ursitorile, Din noaptea, 423 ; Diana, 548.
Mușatin și codrul, Diana, 548 ; La steaua, 563.

N

Nirvana, Rugăciunea unui dac, 239.
Noaptea, 96 ; Călin, 167.
Nu mă înțelegi, 555 ; Sunt ani la mijloc, 268.
Nu voi mormînt bogat, 532.

O

O călărire în zori, 38 ; Strigoii, 187.

O, mamă, 299 ; Dorința, 162 ; Strigoii, 187 ; Atît de fragedă, 249 ; Din noaptea, 423 ; Mai am un singur dor, 532.
O, rămîi, 225 ; Călin, 167 ; Pe aceeași ulicioară, 230 ; Revedere, 284.
Odă, 443.
Ondina, Diana, 548 ; Sara pe deal, 552.
Os magna sonaturum, La Heliade, 46.

P

Pajul Cupidon, 223 ; Kamadeva, 572.
Panorama deșertăciunilor, Egipetul, 103 ; Scrisoarea I, 303.
Pe aceeași ulicioară, 230 ; Scrisoarea II, 319.
Pe lîngă plopii fără soț, 413 ; Amorul unei marmure, 51 ; Scrisoarea II 319.
Peste vîrfuri, 495 ; Mai am un singur dor, 532.
Pierdută pentru mine, Melancolie, 143 ; O mamă, 299 ; Te duci, 515.
Povestea codrului, 207 ; Dorința, 162 ; O, rămîi, 225.
Povestea Dochiei, Ce te legeni, 529.
Povestea teiului, 210 ; Făt-Frumos din tei, 138 ; Peste vîrfuri, 495.
Proletarul, Împărat și proletar, 126.

R

Renunțare, Nu mă-nțelegi, 555.
Revedere, 284.
Rugăciunea unui dac, 239 ; Amorul unei marmure, 51 ; Egipetul, 103 ; Despărțire, 291 ; Mai am un singur dor, 532.

S

S-a dus amorul, 391 ; Amicului F. I., 62 ; Trecut-au anii, 462 ;
Sara pe deal, 552 ; Diana, 548.
Sărmanul Dionis, Cugetările sărmanului Dionis, 109 ; Înger și demon, 114.
Sarmis, Rugăciunea unui dac, 239 ; Atît de fragedă, 249 ; Din valurile vremii, 524.
Scrisoarea I, 303 ; Rugăciunea unui dac, 239 ; Mai am un singur dor, 532.
Scrisoarea II, 319 ; Criticilor mei, 543.
Scrisoarea III, 329 ;
Scrisoarea IV, 337 ; Criticilor mei, 543.
Scrisoarea V, 349 ;
Se bate miezul nopții, 480.
Și dacă, 419.
Singurătate, 214 ; Înger de pază, 96 ; Călin, 167.
Somnoroase păsărele, 502.
Speranța, 43.
Strigoii, 187 ; Din noaptea, 423.
Sunt ani la mijloc, 268 ; Trecut-au anii, 462 ; De-or trece anii, 505.

T

Te duci, 515 ; Atît de fragedă, 249 ; Din valurile vremii, 524.
Trecut-au anii, 462.

U

Umbre pe pinza vremii, Împărat și proletar, 126.
Ursitoarele, Scrisoarea V, 349.

V

Venere și Madonă, 72 ; Amorul unei marmure, 51 ; Înger de pază, 96 ;
Veneția, 472.

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

TABLA DE MATERII

Prefață de Gh. Bulgăr 5
Nota traducătorului 15
Un cuvînt către cititorii români 17
Introducere 21
Note 29
La mormîntul lui Aron Pumnul 35
De-aș avea 36
O călărire în zori 38
Din străinătate 39
La Bucovina 43
Speranța 43
Misterele nopții 44
Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie 45
La Heliade 46
La o artistă 48
Amorul unei marmure 51
Junii corupți 60
Amicului F. I. 62
La moartea Principelui Știrbey 70
Venere și Madonă 72
Epigonii 79
Mortua est ! 91
Înger de pază *și* Noaptea 96
Egipetul 103
Cugetările sărmanului Dionis 109
Înger și demon 114
Floare albastră 121
Împărat și proletar 126
Făt-Frumos din tei 138
Melancolie 143
Crăiasa din povești 153
Lacul 156
Dorința 162
Călin 167
Strigoii 187
Povestea codrului 207

BCU CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Povestea teiului 210
Singurătate 214
Departe sunt de tine 217
Pajul Cupidon 223
O, rămîi 225
Pe aceeaşi ulicioară 230
De cîte ori, iubito 233
Rugăciunea unui dac 239
Atît de fragedă 249
Afară-i toamnă 264
Sunt ani la mijloc 268
Cînd însuşi glasul 273
Freamăt de codru 278
Revedere 284
Foaia veştedă 289
Despărţire 291
O, mamă... 299
Scrisorile 302
Scrisoarea I 303
Scrisoarea II 319
Scrisoarea III 329
Scrisoarea IV 337
Scrisoarea V 349
Mănuşa 360
Luceafărul 361
S-a dus amorul 391
Cînd amintirile 402
Adio... 407
Ce e amorul? 411
Pe lîngă plopii fără soţ... 413
Şi dacă... 419
Din noaptea... 423
Glossă 430
Odă 443
Iubind în taină 459
Trecut-au anii 462
Veneţia 472
Se bate miezul nopţii 480
Cu mine zilele-ţi adaogi... 489
Peste vîrfuri... 495
Somnoroase păsărele 502
De-or trece anii... 505
Lasă-ţi lumea ta uitată 508
Te duci 515
Din valurile vremii... 524
Ce te legeni, La mijloc de codru des... 529
Mai am un singur dor (şi variantele sale) 532

Criticilor mei 543
Diana 548
Sara pe deal 552
Nu mă înțelegi 555
La steaua... 563
De ce nu-mi vii ? 566
Kamadeva 572
Concluzie 575
Index operum 597

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

IN COLECȚIA EMINESCIANA

1. M. Eminescu
POEZII

2. G. Ibrăileanu
MIHAI EMINESCU – STUDII ȘI ARTICOLE

3. T. Vianu
MIHAI EMINESCU

4. Gh. Bulgăr
DE LA CUVÎNT LA METAFORĂ
ÎN VARIANTELE LIRICII EMINESCIENE

5. G. Călinescu
VIAȚA LUI MIHAI EMINESCU

6. M. Dragomirescu
MIHAI EMINESCU

7. M. Eminescu
SCRIERI PEDAGOGICE

8. V. Gherasim
MIHAI EMINESCU – STUDII ȘI ARTICOLE

9. ❀ ❀ ❀
EMINESCU ÎN CRITICA ITALIANĂ

10. Grigore Scorpan
MIHAI EMINESCU – STUDII ȘI ARTICOLE

11. Alain Guillermou
GENEZA INTERIOARĂ
A POEZIILOR LUI EMINESCU

12. Amita Bhose
EMINESCU ȘI INDIA

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Redactor : DOINA FLOREA CIORNEI
Tehnoredactor : MIHAI BUJDEI

Apărut 1977. Format 50×80/16. Coli tipo 38.
Bun de tipar la 27.IX.1977. Tiraj : 8 500 exemplare broşate ; 900 exemplare legate.
Editura Junimea, str. Gheorghi Dimitrov nr. 1.
IAŞI—ROMÂNIA

Tipărit sub comanda nr. 5 114/977, la întreprinderea poligrafică Bacău, str. Eliberării nr. 63.

Lucrarea a fost executată pe hîrtie fabricată de C.C.H. „LETEA" Bacău.

BCUIAS CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

eminesciana

eminesciana

EMINESCIANA EMINESCIANA **EMINESCIANA**

EMINESCIANA

eminesciana

EMINESCIANA

EMINESCIANA

eminesciana

eminesciana

eminesciana

eminesciana

eminesciana

eminesciana

eminesciana

EMINESCIANA

EMINESCIANA

Lei 26,50

BIBLIOTECA CENTRALA UNIVERSITARA